

# PRĘDKOŚCI

**Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne**

eISSN 2353-4699

**Redaktorka naczelna:** Ewa Graczyk

**Sekretarz redakcji:** Martyna Wielewska-Baka

**Redakcja numeru:** Mariusz Kraska, Maciej Dajnowski

**Rada naukowa:**

prof. dr hab. Małgorzata Książek-Czermińska (Polska), prof. dr hab. Kwiryna Ziemia (Polska),  
prof. dr hab. Stefan Chwin (Polska), prof. dr hab. Rolf Fieguth (Szwajcaria), prof. dr hab. German  
Ritz (Szwajcaria), prof. dr hab. Zbigniew Majchrowski (Polska), prof. dr hab. Krystyna  
Kłosińska (Polska)

**Kolegium redakcyjne:**

Maciej Dajnowski, Bartosz Dąbrowski, Marcin Calbecki, Anna Filipowicz, Monika  
Graban-Pomirska, Magdalena Horodecka, Mariusz Kraska, Piotr Millati, Artur Nowaczewski,  
Maciej Michalski, Wojciech Owczarski, Krzysztof Prętki, Stanisław Rosiek, Paweł Sitkiewicz,  
Katarzyna Szalewska, Martyna Wielewska-Baka, Monika Żółkoś

**Adres redakcji:** Instytut Filologii Polskiej UG, 80-308 Gdańsk, ul. Wita Stwosza 55

Uniwersytet Gdański

[jednak.ksiazki@gmail.com](mailto:jednak.ksiazki@gmail.com)

© Copyright by Wydział Filologiczny UG

**Redakcja językowa:** Mariusz Kraska

**Korekta anglojęzyczna:** Marta Maciejewska

**Projekt okładki:** Agnieszka Wielewska

**Projekt typograficzny i skład:** Maciej Dajnowski

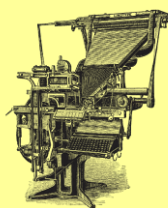
**Publikacja elektroniczna:** Agnieszka Kranich-Lamczyk

**Publikacja finansowana ze środków na utrzymanie potencjału badawczego**

**Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego**

*Wersja elektroniczna jest wersją pierwotną czasopisma.*

# JEDNAK



# KSIĄŻKI

2021 nr XII

"PRĘDKOŚCI"

## SPIS TREŚCI

### OD REDAKCJI

MACIEJ DAJNOWSKI, MARIUSZ KRASKA

*Koło Naukowe Teoretyków Literatury UG i projekt „Prędkość”*.....5

### WSPOMNIENIE

MONIKA ŻÓŁKOŚ

*Pragmatyczny wizjoner. Wspomnienie o Profesorze Jerzym Limonie*.....7

### STUDIA

#### I. PROJEKT „PRĘDKOŚĆ”

HELENA HEJMAN

*W czasie wiersza. Posłańcy Stanisława Grochowiaka*.....10

ALICJA SMARUJ

*Czy „Miron się ułoży”?  
O dochodzeniu do siebie w Leżeniach Mirona Białoszewskiego*.....26

KATARZYNA WARSKA

*Tempo życia – tempo biografii.  
Wstęp do badań nad problematyką czasu w biografii Brunona Schulza*.....36

MICHAŁ CIERZNIAK

*Szybkość świata, wolność słów –  
gubione Krystyny Miłobędzkiej w kontekście pojęcia szybkości i procesualności lektury*.....54

MONIKA SIKORSKA

*Zatrzymać sztuczne raje.  
O temporalizacji doświadczenia psychodelicznego w pismach Witkacego i Huxleya*.....72

JOANNA ZOFIA PIECHOWIAK

Szybki wiersz..., czyli Zagajewskiego gry z czasem.....87

MACIEJ DAJNOWSKI

*Prędkość detonacji.**Dialektyka wolności w Nakręcanej dziewczynie Paola Bacigalupiego.....97*

## II. INTERPRETACJE

PAULINA SOKÓLSKA

*Po moim trupie! – karnawał według Weroniki Murek,**czyli literacka kreacja świata przedstawionego w opowiadaniu W tył, w dół, w lewo.....120*

MICHAŁ BOLEK

*To wszystko i sto innych czynności, i sto tysięcy innych czynności.**Codziennosc w poezji Tadeusza Różewicza.....136*

PATRYK DZIKIEWICZ

*Nie-miasto, nie-pamięć i nie-patelnia.**O codziennosci i pustce w Patelni Pawła Soltysa.....158*

ALEKSANDRA ZDANOWICZ

*„Wolałbym pamiętać”.**Relacja rzeczy, pamięci i tożsamości w wybranych opowiadaniach Pawła Soltysa.....171*

ALEKSANDRA STYBOR

*Ostatni bastion.**O męskich relacjach homospołecznych w Senniku współczesnym Tadeusza Konwickiego.....186*

ALEKSY POKŁĘKOWSKI

*Tematyka żydowska w A jak królem, a jak katem będziesz Tadeusza Nowaka.....199*

KAROL RAWSKI

*Od „nie-miejsca” do „heterotopii”.**Zagrożenie jako czynnik zmieniający status przestrzeni w Dzumie Alberta Camusa.....211*

ALEKSANDRA ŁASIŃSKA

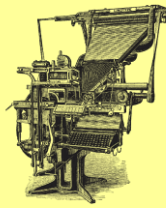
*Polifonia pamięci w reportażu Magdaleny Grzebałkowskiej 1945. Wojna i pokój.....225*

KONRAD NOGALSKI

*Wokół śmierci Stanisława Przybyszewskiego.....249*

NOTY O AUTORACH.....274

JEDNAK



KSIĄŻKI

2021 nr XII

"QUICKNESS"

TABLE OF CONTENTS

EDITORS' NOTE

MACIEJ DAJNOWSKI, MARIUSZ KRASKA

*The Science Club of Theorists at the University of Gdańsk and the "Quickness" project*.....5

OBITUARY NOTICE

MONIKA ŻÓŁKOŚ

*The pragmatic visionary. Memories of professor Jerzy Limon*.....7

STUDIES

I. "QUICKNESS" PROJECT

HELENA HEJMAN

*During the poem. Stanisław Grochowiak's Posłańcy [The Messengers]*.....10

ALICJA SMARUJ

*Will Miron settle down?*

*On the process of self-re(dis)covery in Miron Białoszewski's Leżenia [The Lyings]*.....26

KATARZYNA WARSKA

*The tempo of life – the tempo of biography.*

*An introduction to research of the problem of time in the biographies of Bruno Schulz*.....36

MICHAŁ CIERZNIAK

*Speed of the world, freedom of the words. Krystyna Miłobędzka's poetry*.....54

MONIKA SIKORSKA

*To keep artificial paradise.*

*On the temporalization of the psychedelic experience in the writings of Witkacy and Huxley*.....72

3

---



---

JOANNA ZOFIA PIECHOWIAK

*Playing with time in A quick poem by Zagajewski*.....87

MACIEJ DAJNOWSKI

*Detonation velocity. Dialectics of freedom in Paolo Bacigalupi's The windup girl*.....97

## II. INTERPRETATIONS

PAULINA SOKÓLSKA

*Over my dead body! Carnival according to Weronika Murek,  
or literary creation of the world represented in W tył, w dół, w lewo [Backwards, down, and left]*.....120

MICHAŁ BOLEK

*All this and one hundred other actions and one hundred thousand other actions.  
Everyday life in Tadeusz Różewicz's poetry*.....136

PATRYK DZIKIEWICZ

*Non-city, non-memory, and non-pan.  
On dailiness and emptiness in Patelnia [The frying pan] by Paweł Soltys*.....158

ALEKSANDRA ZDANOWICZ

*"I'd rather remember."  
Relation of things, memory, and identity in selected short stories by Paweł Soltys*.....171

ALEKSANDRA STYBOR

*The last stand. On male homosocial relations in A dreambook for our time  
by Tadeusz Konwicki*.....186

ALEKSY POKLĘKOWSKI

*Jewish themes in When you will be a king, when you will be a hangman  
by Tadeusz Nowak*.....199

KAROL RAWSKI

*From 'non-place' to 'heterotopia'.  
Threat as a factor changing the status of space in The Plague by Albert Camus*.....211

ALEKSANDRA ŁASIŃSKA

*Polyphony of memory in Magdalena Grzebałkowska's reportage  
Poland 1945: war and peace*.....225

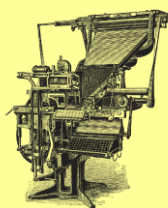
KONRAD NOGALSKI

*On Stanisław Przybyszewski's death*.....249

NOTES ABOUT AUTHORS.....274

4

# JEDNAK



# KSIĄŻKI

2021 nr XII

"PRĘDKOŚCI"

OD REDAKCJI

## KOŁO NAUKOWE TEORETYKÓW LITERATURY UG I PROJEKT „PRĘDKOŚĆ”



październiku bieżącego roku minie okrągła, bo trzynasta 😊, rocznica powstania Koła Naukowego Teoretyków Literatury UG. Z tej okazji kolejną edycję „Jednak Książek” zdecydowaliśmy się poświęcić prezentacji naukowych tropów podejmowanych przez gdańską młodzież akademicką.

Historia tekstów, które składają się na bieżący numer, jest dość złożona. Ma on, najkrócej mówiąc, strukturę dwudzielną. Część pierwszą – zatytułowaną *Projekt „Prędkość”* – tworzą artykuły powstałe w ramach cyklu seminariów realizowanego przez członkinie i członków Koła w roku akademickim 2018–19. Projekt zapożyczył nazwę od jednej z kategorii analizowanych przez Italo Calvino w *Wykładach amerykańskich* (jest to, rzecz jasna, aluzja do jego „szybkości” [*quickness*]). Zasadniczym celem podejmowanych wówczas w Kole sporów była możliwość wykorzystania nieoczywistej (w porządku refleksji metodologicznej), ale istotnej (dla języków opisu naszej bardzo-lub-też-i-nie-za-bardzo-późnej nowoczesności) metafory: szybkości/prędkości/pędu.

Wypada zapewne wytłumaczyć formę liczby mnogiej, która posłużyła nam za tytuł aktualnego numeru. „Prędkości” sugerują mianowicie mnogość perspektyw metodologicznych i konceptów aplikacyjnych, które patronowały zamieszczonym tu artykułom. Taki w istocie cel miało ćwiczenie podjęte przez Koło w chwili rodzenia się projektu: dowartościować myśl krytyczną, uciekającą od oczywistości i poszukującą indywidualnych ścieżek.

W sposób mniej jawny *pluralis* tytułu stanowi swoiście symboliczny łącznik pomiędzy oboma blokami tekstów składających się na numer. Jego część druga poświęcona jest bowiem refleksjom

---

niezwiązanym z post-calwinowskimi rozważaniami o szybkości (*resp.* powolności) wierszy, ich lektury, strumienia narracyjnego, cywilizacji, życia *etc.* Studia pomieszczone w jej obrębie charakteryzuje znacznie większa swoboda zarówno w wyborze tematu, jak i w podejściu metodologicznym. Z poprzedzającymi łączy je jednak zapal i ambicja, by w aktach interpretacji oddać sprawiedliwość prawdzie tekstu i/lub prawdzie odbioru, błysnąć krytycznym zębem, dopełnić oryginalność utworu literackiego oryginalnością refleksji filologicznej. „Szybkość” dla niżej podpisanych stanowiła w tym przypadku symboliczny równoważnik młodości Auterek i Autorów, nie tyle mierzonej metryką, ile raczej aspiracjami, energią, odwagą podejmowania wyzwań.

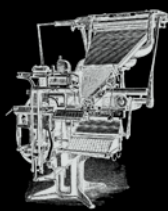
Znajdziecie, Państwo, w numerze rozważania o Przybyszewskim, Witkacym, Schulzu, Huxleyu, Camus, Różewiczu, Białoszewskim, Konwickim, Nowaku, Miłobędzkiej, Grochowiaku, Zagajewskim, z młodszych – o Grzebalkowskiej, Sołtysie i Murek. *Spectrum* to szerokie i barwne, eseje zaś ocenicie sami.

Rozpoczynamy jednak od wspomnienia o Profesorze Jerzym Limonie. Miniony rok częściej nas okradał, niż wzbogacał.

Maciej Dajnowski  
Mariusz Kraska



JEDNAK



KSIĄŻKI

2021 nr XII

"PRĘDKOŚCI"

## WSPOMNIENIE

### PRAGMATYCZNY WIZJONER.

### WSPOMNIENIE O PROFESORZE JERZYM LIMONIE

MONIKA ŻÓŁKOŚ

7

„**W**szystko, co się zdarza w teraźniejszości, przechodzi przez filtr, który przekształca (lub odrzuca) zdarzenia w przeszłość i w dostępne – lub nie – narracje o nich. Taką narracją – oczywiście nie tylko werbalną – jest ludzka pamięć, a także jej twory – zapis słowny albo fotografia, film czy jakakolwiek inna rejestracja” – te słowa Jerzego Limona, zaczerpnięte z jego książki *Młot na poetów albo kronika świętych głów*, nabierają w obliczu śmierci Profesora dodatkowego znaczenia. Wspomnienie o Nim przepływa bowiem przez zdumiewająco różnorodne aktywności, przeskakuje pomiędzy rolami: filolog badający tajniki szekspirowskich dramatów spotyka się ze sprawnym menadżerem kultury, teatrolog rekonstruujący historię elżbietańskiej kultury performatywnej stoi obok pisarza mnożącego fikcyjne światy, skrupulatny tłumacz ustępuje miejsca pragmatycznemu wizjonerowi. W tej wielości osiągnięć i ról tak właśnie chciałabym Go pamiętać – jako wizjonera, który projektowi postrzeganemu przez wielu jako utopia nadał materialny kształt. Tam, gdzie inni widzieli fantazję, niemożliwą do zrealizowania mrzonkę, On zobaczył fundamenty, mury i scenę. Gdański Teatr Szekspirowski.

Dzisiaj zdaje się jasne, że rozpalona starą ryciną iskra potrzebowała determinacji oraz twórczej energii Profesora, by dać początek miejscu, które rozsadza ramy tradycyjnie rozumianego teatru. Gdański Teatr Szekspirowski nie jest wszak tylko przestrzenią prezentowania

oraz tworzenia spektakli i domem dla festiwalu, z którego Profesor był tak dumny, a który przez lata tulal się po większości trójmiejskich scen. GTS jawi się jako instytucja kulturowego otwarcia, w której spotykają się różne formy sztuki, edukacji, filozofii, etnicznej ekspresji. Ów rozmach i wielość artystycznych, ale też szerzej: egzystencjalnych projektów odzwierciedla różnorodność ról profesora Jerzego Limona, który jednak nie zmonopolizował tego miejsca, nie uzależnił od jednostkowej wizji. Twórca Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego miał wyjątkową umiejętność zarażania innych śmiałyymi pomysłami, pozyskiwania dla swoich projektów nie tylko prominentnych mecenasów, ale też zaangażowanych współpracowników. Dlatego mimo poczucia dotkliwej straty nie myślę o Gdańskim Teatrze Szekspirowskim jako o miejscu osieroconym, które znalazło się na rozdrożu, ale jak o instytucji z wizją, napędzanej przez energię i profesjonalizm wielu oddanych sztuce osób.

Nie jest łatwo pisać o imponujących osiągnięciach Profesora. Nie tylko dlatego, że nie da się jednym tchem wymienić wszystkich tytułów, teorii, konceptów badawczych, przekładów. Pozostaje poczucie niepełności takiej opowieści – wrażenie, że Jerzy Limon w cechującym go unikalnym połączeniu elegancji i młodzieńczości, dystansu i zaangażowania, pozostaje gdzieś obok. Że jest coś więcej – coś, czego nie potrafi uchwycić narracja o pełnym pasji wykładowcy, zaangażowanym tłumaczu czy naukowcu budującym wielopiętrową teorię teatru. Zawsze mnie to zdumiewało, że znawca Szekspira tej klasy potrafi z równą wnikliwością analizować performatywny wymiar *peep-showu*, że rzetelny badacz starodruków może napisać tak śmiałą i ironiczną powieść jak *Wieloryb*, która w swojej żonglerce wielopoziomową fikcją staje się manifestacją pisarskiej wolności. Semiotyk teatru, który na przekór językowi współczesnej krytyki artystycznej tworzy skomplikowane teorie przestrzeni scenicznej czy sztuki aktorskiej, a jednocześnie pozostaje tak świadomy dyskursywnego wymiaru przeszłości, jak pokazał to w *Młocie na poetów...* Twórca, który z równą pasją opisywał historyczność teatru, co teatralność historii, czego dobitnym przykładem zdaje się powieść *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy. Kantata na jedną ulicę, siedem gwiazd i dwa głosy*, pokazująca erupcje powojennych dziejów jako ciąg scenicznych zdarzeń. To w finale tej książki odnajduję wizję komety, w której ognie lecą przeobrażeni w światło „badacze nieba z wszystkich czasów i epok” i fragment zdania, którego nie potrafię dziś czytać bez smutku: „Wolnym krokiem podążam za nimi tam, gdzie wiecznie taka sama Kallisto – Wielka Niedźwiedzica, natchniona pani naszego losu, już na dobre rozsiadła się na skrzydłach galaktycznego wiatru, a oddech aniołów porusza struny świata na jej boskim instrumencie, gdzie różne, sprzeczne czasy, przeszłość i przyszłość wiążą się, nastrojone, we wspólnych akordach, zgiełk, chaos i kakofonia dziejów przekształcają się w cudowną harmonię sfer [...]”.

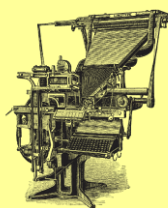
Ów obraz, zakreślony w powieści wydanej ponad dwie dekady temu, nie jest tylko śmiałą wizją przekraczania tego, co doraźne, ziemskie, ograniczone przez czas i przestrzeń. Można widzieć w nim zapowiedź, mniej lub bardziej świadomą, ukochanego przez Profesora elementu architektury Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego – ruchomego dachu, dzięki któremu nad głowami publiczności otwiera się nieboskłon, a sztuka spotyka się z tym, co oszalamiające swoją poza-ludzką skalą. Wzruszająco mówili o tym symbolu profesor Stanisław Rosiek i Łukasz Drewniak, wspominający twórcę GTS-u tuż po jego śmierci. Jest w tym geście otwarcia teatru przejmująca metafizyka, ale też chęć związania sztuki z pozaartystyczną rzeczywistością, wyjścia poza mury instytucji, ciągłego poszukiwania i przekraczania. *Credo* człowieka, który nade wszystko potrzebuje być w ruchu – myśli, obrazów i idei.



Jerzy Limon

24 maja 1950 r. – 3 marca 2021 r.

JEDNAK



KSIĄŻKI

2021 nr XII

"PRĘDKOŚCI"

STUDIA - PRĘDKOŚĆ

W CZASIE WIERSZA.

POŚLAŃCY STANISŁAWA GROCHOWIAKA

HELENA HEJMAN

10

Zegar zaczyna tykać od pytania. „Gdzie są posłańcy moi promieniści”? Posłańców jest dwóch. Zniecierpliwiony podmiot liryczny miota się między wyobrażeniami na temat jednego i drugiego. Niepewność co do ich lokalizacji wywołuje w mówiącym frustrację, którą ten próbuje rozładować eksklamacją („Wołam”), koncentracją w sobie („Skurczony”), gorączkową analizą („Czoło toczę w palcach”), wreszcie bezcelowym działaniem, kręceniem się w kółko („Zrywam się/Krążę”). Napędzana pytaniami wyobraźnia podsuwa mu możliwe zdarzenia, w których uczestniczą posłańcy, zarysy miejsc, przez które przebiegają, oraz postaci na ich drodze. Gdy wreszcie posłańcy dotrą do celu (ostatni odcinek zdają się pokonywać najdłużej: „Doszli/Już idą/Wstępują/Zawiśli/Na moment stygną [...]”), zdążą jeszcze tylko zapozować do „żywego obrazu”. W wyrwie między tenebryczną sceną z łóżem, lampą i nożem a kolejną strofoidą dzieje się coś niewypowiedzianego, po czym posłańcy nikną, giną, zostaje natomiast tajemnicza (Tajemnica?) Ona – „Z raną na ustach/Naciętą na krzyż”. I pada raz jeszcze początkowe pytanie, jednak tym razem wynika z niego, że posłańcy okazali się nieudolni... I zegar nie przestaje wcale tykać.

W miniaturowej prozie Beż Samuela Becketta przydarza się tekstowo (może i lekturowo) „Mijająca godzina długa krótka”... Zapożyczam tę cegielkę z „architektury” obcej jako wystarczająco niejasne motto dla rozważań wokół czasu i tempa *Posłańców*. Antoni Libera opatrzył

krótką frazę Becketta niemal równie lapidarną głosą: „«mijająca godzina», która gdy trwa, to się dłuży, a gdy się kończy, wydaje się mgnieniem oka («długa krótka»)<sup>1</sup>. Przy takiej lekcji zdanie *Beż* odsyła do zjawiska złudnego odczucia czasu, którego naprzemienna rozciągłość i kondensacja wynika z ustawicznej terażniejszości odmierzającej go jaźni, oraz do kosmicznej znikomości ludzkich, historycznych odcinków czasu („jednej chwili”!). Zarazem łatwo postrzegać sformułowanie Becketta jako zwięzłą i poetycko trafną peryfrazę „straconego czasu”, którego wspomnienie nie może przywrócić trwaniu w jego właściwym wymiarze, kompresując narastającą przeszłość do wrywkowych słów i obrazów; raczej pojedynczych kadrów niż pełno-metrażowego filmu.

W *Posłańcach* nie dystans między obecnym a minionym, lecz dwa subiektywne odczucia tej samej „godziny” oznaczyć można przez epitety „długa” i „krótka”. Niemilosiernie bowiem dłuży się czas podmiotowi lirycznemu, który oczekuje (przybycia posłańców, odpowiedzi na pytania, spełnienia skrytobójczej misji, podjęcia bądź wyklarowania się decyzji?), podczas gdy ten sam wyimek czasu posłańcom mija szybciej, dzięki natężeniu działań, którymi muszą go pokonać. Czytelnik nie stoi jednak po ich stronie – po stronie istnej epopei, w porządku której zdają się działać – ma przed oczami idiosynkratyczny skrót akcji, przyspieszony montaż umysłu. Na przecięciu obu tych czasów kryje się zagadka: Ona. „To **tu** – podkreśla Paweł Próchniak – otwierają się wszystkie możliwości: wszystkie chybione lektury (artykulacje)<sup>2</sup>; poza tym kulminacyjnym punktem trzy subiektywne czasowości ponownie rozbiegają się, a podmiot liryczny powtarza początkowe pytanie, w którym zmienia się tylko określenie posłańców.

Grochowiak udowadnia, że wprowadzenie paralelnych wersów na początku i końcu wiersza może spełniać funkcję „prztyczka”, który wprawi w ruch lekturowe *perpetuum mobile*. Krążący utwór, dzięki umieszczonemu w nim mechanizmowi pytania, domagać się będzie ciągłych powrotów, ponownych odczytań w poszukiwaniu nie tylko odpowiedzi na treść pytania („gdzie są”), ale też jego uzasadnienia. W końcu wydaje się, że podmiot ciągle jednak „przylapuje” posłańców, że śledzi ich aktualną lokalizację. Lecz może tylko wyobraża sobie prawdopodobne tory ich ruchu albo jest ustawicznie spóźniony myślą (swoją siedmiomilową, czasoprzestrzenną lunetą), chwytając jedynie ślady niedawnej bytności posłańców w danym miejscu. Spodziewamy się, że któryś z obrotów koła podsunie także wyjaśnienie tajemnicy tego wiersza, że pozwoli zobaczyć elementy układanki w porządku ujawniającym jej treść. Kilukrotne przebycie drogi powinno umożliwić stworzenie co najmniej hipotezy ukrytej zawartości *Posłańców*. Tymczasem tkwimy w pułapce tych samych jałowych spostrzeżeń, ciągle dochodzimy do tej samej rany naciętej na krzyż; i nawet jeśli ów krzyż

<sup>1</sup> A. Libera, *Kosmologia Becketta*, [w:] S. Beckett, *Pisma proza*, przeł. A. Libera, P. Kamiński, Warszawa 1982, s. 177.

<sup>2</sup> P. Próchniak, *Posłańcy*, [w:] *Lektury Grochowiaka*, red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska, Poznań 1999, s. 166.

poczytamy za anamorfozę X, tajemnica pozostanie... nierównością z niewiadomą. Dlatego Próchniak pisze, że w wierszu tym „punktem dojścia jest milczenie”. Że zarys metafizycznej obecności w *Posłańcach* odznacza się w pytaniu, „które ten tekst zachowuje w sobie «otwarte jak ranę»”<sup>3</sup>. Początek i koniec pozostają nieuchwytny: pytanie z wygłosu pożera ogon pytania inicjalnego, wprawiając natrętne myśli mówiącego w błędną poznawczo rotację. Jesteśmy w czasie cyklu, dane jest nam powtórzenie<sup>4</sup>, nie zaś postęp czy wynik.

Do monologu wkraczamy z presupozycją znajomości świata w nim ukazanego. Postaci posłańców oraz panorama miejsc, które przebywają, zdają się jedynie przypomniane, na co wskazywałyby zaimki deiktyczne: „ten”, „tamten”, „tu”, „tam”. Podobnie usytuowana została „Ona”; lecz o ile w przypadku określeń „ten” czy „tamten” oczywiste jest, że odnoszą się do któregoś z posłańców, „Ja” określa się wyłącznie zaimkowo, wobec czego wiadomo o niej niewiele więcej niż to, że jest jakąś formą żeńską. Z drugiej strony, wymienione indeksy, przekonując o rzekomej swojskości poetyckiej sytuacji, nie spełniają swej wskazującej funkcji, bowiem zbyt mało wiadomo o miejscu, z którego się wskazuje, co powoduje konsternację czytelnika. Okazuje się, że i (złudne) zdomowienie, i niepewność czytelnika przewidziane zostały na równych prawach przez ten tekst<sup>5</sup>. Ulegli początkowo paktowi wiersza, który stanowi, że pytania (za siebie i za czytelnika) zadaje mówiący, zmuszeni jesteśmy w końcu na własną rękę kwestionować dostępne nam rzekomo dane. Stawka pytań padających ze strony odbiorcy jest jednak inna – nie: gdzie, do kogo – tylko: co (tu się właściwie wydarza)? Co (tak naprawdę wiemy)? No właśnie, co.

Idźmy dalej. Czy wiersz może być jednostką czasu? Kiedy i gdzie jest się podczas lektury? „Mijająca godzina długa krótka” – wróćmy do niej jeszcze – metatekstowo podsumowuje zaprojektowany w każdym dziele czas lektury, oferujący „popołudnia bardziej [...] wypełnione dramatycznymi wypadkami, niż bywa często całe życie”<sup>6</sup>, wyciskający esencję ze zdarzeń – w skali rzeczywistej trwających dniami, miesiącami, latami – w taki sposób, że bycie ich świadkiem w trakcie czytania, mieści się w interwale znacznie szczuplejszym<sup>7</sup>; czas, który krótkie zdarzenie może przeistoczyć w dygresyjny epizod znacznie przekraczający trwaniem moment impresji, epifanii, z którego wyrósł; czas równoległy do czasu rozwijanego w narracji – gdy można być

<sup>3</sup> Tamże, s. 167.

<sup>4</sup> Deleuze przekonuje, że lepsze to niż mediacja uogólnionych, zastępowalnych znaczeń: „Powtarzamy dzieło sztuki jako coś jednostkowego, co nie posiada pojęcia, i to nie przypadkiem wiersza należy się uczyć na pamięć (*par coeur*). Głowa jest organem wymiany, serce (*coeur*) natomiast miłosnym organem powtórzenia”, G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 28.

<sup>5</sup> Paweł Próchniak zaczyna swą analizę od paradoksalnej konstatacji, że jedynie niepewność jest w utworze pewna, por. tegoż, dz. cyt., s. 156.

<sup>6</sup> M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu. W stronę Swanna*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1956, s. 120.

<sup>7</sup> „I skoro raz powieściopisarz wprawił nas w ten stan, w którym jak we wszystkich czysto wewnętrznych stanach, wszelkie wzruszenie jest dziesięciokrotne, [...] wówczas rozpętuje w jednej godzinie wszystkie możliwe szczęścia i nieszczęścia. W życiu musielibyśmy je nieraz poznawać w ciągu wielu lat [...], tamże, s. 121.

w dwóch miejscach naraz, wieść symultanicznie żywot sceny i dramatycznej osoby; czas, który pozwala zatopić się czytelnikowi w skupionym i uwewnętrznionym wykonaniu utworu bądź przebiegać go z lekką nieuwagą dla odświeżenia pamięci – i tak dalej. Dlatego „Niedojedzeni Niedospieni Niedokochani” *Czytelnicy*...

Zapadli w studnię czasu w korytarze  
Elsynoru Katakumb Pałacu hrabiego Rogera  
Błądzą i mówią do Hioba „ty”  
I jeżdżą samotrzeć na tłustych ogierach

Z Antygoną nad zwłokami z Odysem na masztach  
Z Dawidem Copperfieldem nad nędzą i śledziem  
Ooo umierają z Werterem i szaleją z Villonem  
Na przedzie

Jak widać, w świecie Grochowiaka czytelnictwo stanowi szczególnie odrealniający, transhistoryczny *modus vivendi*, rodzaj pozytywnej egzystencji zastępczej, w której fizjologia i podstawowe potrzeby życiowe odsuwane są na plan dalszy wobec pragnienia oddechu zwielokrotnionym życiem fikcji literackiej<sup>8</sup>, a biografię bibliotecznego mola zastępują „zdarzenia spełniające się w czytanej książce”<sup>9</sup>. Owo cudowne *Ersatzleben* – w wymiarze jeszcze szerszym, bo dotyczącym nie tylko tekstów literackich – jest może udziałem podmiotu lirycznego *Posłańców*. Nienasyconie fenomenem kulturowych reprezentacji – żywszym, bogatszym, bardziej zmysłowym niż obskurna (choć *obscura*) egzystencja wielu bohaterów Grochowiaka – pcha podmiot ku zgoła schizofrenicznemu rozszczepieniu jaźni, zdublowaniu myśli, które w środowisku intertekstu i psychicznych korelatów uniezależniają się od nagiej rzeczywistości. Posłańców jest dwóch. Albo świadomość podmiotu wiersza dzieli się na dwie kategorie, strony, myśli, tak jak mózg na półkule. Awers i rewers mitycznej przygody odbytej – chyba tylko w wyobraźni. Błądzące myśli<sup>10</sup>.

Czas posłańców wypączkowuje ponad pojemność zegara niczym sen, pozostaje jakby w dysproporcji do rzeczywistego czasu tego wiersza, który obejmuje moment zderzenia się z niezrozumiałym dla podmiotu realnym oraz próbę przyswojenia tego momentu (co zająć może chwilę – przypominającą wieczność – lub trwać godzinami, dniami, latami, jak po zetknięciu z traumą). „Zdaje mi się, że cała wiedza o moim życiu pochodzi z książek”<sup>11</sup>, notuje Roquentin w *Mdłościach* Sartre’a. Zdaje mi się, że cała wiedza Grochowiakowego podmiotu o rzeczywistości

<sup>8</sup> Nawiązanie do sformułowania Boya-Żeleńskiego, dotyczącego syntetycznych postaci Proustowskich „oddychających zstokrotnionym życiem fikcji”, T. Boy-Żeleński, *Od tłumacza*, [w:] M. Proust, op. cit., s. 13.

<sup>9</sup> Tamże, s. 120.

<sup>10</sup> Za tę nitkę można pociągnąć w analizie Próchniaka: „Nie wiemy, skąd przychodzą posłańcy. Z przestrzeni wyobraźni? Z terytorium udręczonej świadomości? Z obszaru kultury? Z czego zostali ulepiani? Z plastycznych wyobrażeń czy z literackich wizji”, P. Próchniak, dz. cyt., s. 165.

<sup>11</sup> J.-P. Sartre, *Mdłości*, przeł. i wstęp J. Trznadel, Warszawa 1974, s. 104.

pochodzi z historii najszerszej pojmowanej sztuki. Stąd fantazmatyczna peregrynacja w poszukiwaniu sensu chwili odbywa się ścieżkami kulturowych klisz (poczynając od utożsamienia myśli z posłańcami, kończąc na rozpoznaniu w kształcie rany krzyża), a nie linearnym traktem zrekonstruowanych zdarzeń biograficznych. *Ersatzleben* poszukuje korzeni *Jetztzeit* w mateczniku swej namiastkowości, zapominając o własnej historii. Podmiot jest sam wobec Jej namacalnej obecności, opuszczony przez myśli przemierzające drogi cywilizacyjnej przeszłości.

Pod postacią posłańców dokonuje się przejście od Hermesa/angelosa – pośrednika i tłumacza śladów obecności tajemnicy – do triksterskich hermei (kamieni przydrożnych wskazujących drogę), czyli dezorientującej mnogości nośników semantycznych, która substytuuje to, co ma reprezentować<sup>12</sup>. Mitokrytyka czy historia sztuki zamiast pogłębiać rzeczywistość, stają się pulą kulturoznawczych frazesów, zdolnych jedynie ekspediować dawną tajemnicę z dala od jej źródła. Krótko mówiąc: „Miejsce semantyki zastępuje semioza – przemieszczenie informacji”<sup>13</sup>. Może się zatem okazać, że cała narracyjna nadbudowa wiersza stanowi tylko figurę umysłowego eskapizmu wobec nagiej prawdy chwili.

Grochowiakowi posłańcy to myśli, które zgubiły swoje posłanie<sup>14</sup>. Z początku są one promieniste, rozchodzą się z macierzystej świadomości, by penetrować różne terytoria; kończą jako nieudolne – może z powodu swej dualności, która nie wystarcza do „udolnego” poznania, nadmiernie upraszczając obraz świata (dychotomiczność ta nie wyczerpuje się jednak jako kategoria myślenia opozycjami; wskazuje też na równoczesność, koegzystencję dwóch – różnych jak wzór i odbicie w krzywym zwierciadle – refleksji), a może dlatego że zwinna, niepokorna, dionizyjska myśl *à la* Nietzsche stymulowana jest do tańca sztucznie: miejsce niewymuszonej celności intuicji zajmuje ambicja wykształconego umysłu, który potęguje kontekst aż do zamazania przezeń centralnego sensu (bądź jego braku). Podmiot liryczny zaraża świat tekstem, sprowadza wszystko, co znajduje się w polu jego percepcji, do znaku, który domaga się zrozumienia, przytłoczenia przypisami. Podstawiając hermeneutykę w miejsce empiryczno-racjonalnego poznania, doprowadza jedynie do absurdu; korzysta z podsuwanych mu przez umysł fałszywych wskazówek (kulturowych asocjacji), które nie dopomagają w rozszyfrowaniu samej rzeczywistości. Cudaczny

<sup>12</sup> Według Przemysława Czaplińskiego symulakryczna mutacja Hermesa (czyli właśnie *hermeia*) wyznacza fazę schyłkową trzeciej wielkiej narracji (pierwsze dwie to: filozoficzne dochodzenie prawdy i wiara w postęp oraz samozbawienie człowieka) – o reprezentacji, P. Czapliński, *Końce nowoczesności*, [w:] „Kres logocentryzmu” i jego kulturowe konsekwencje, red. E. Winiecka, M. Larek, Poznań 2009.

<sup>13</sup> I. Iwasiów, *Poetyka i tempo*, [w:] *Szybko i szybkoj. Eseje o pośpiechu w kulturze*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, A. Nawarecki, Warszawa 1996, s. 159.

<sup>14</sup> Por. aforyzm 47. Kafki: „Pozwolono im dokonać wyboru: zostać królami albo posłańcami królów. Jak to dzieci mają w zwyczaju, bez wyjątku chcieli zostać posłańcami. Dlatego spotyka się jedynie posłańców. Pędzą przez świat i przekazują sobie, jako że przecież królów nie ma, pozbawione sensu wieści. Chętnie położyliby kres nędznemu bytowaniu, ale nie mogą się powazyć – wiąże ich bowiem przysięga służbowa”, F. Kafka, *Aforyzmy z Zürau*, przeł. A. Szlosarek, oprac. R. Calasso, Kraków 2007, s. 60.



proces egzegezy nie zaszczenia też zatraconych śladów boskości w świecie, gdzie dawno stracili wszelkie znamiona referencjalności, stając się płaskim tematem, motywem, wzmianką, na której kończy się cały proces zgłębiania. Pomieszenie życia i literatury kończy się w zasadzie pomieszeniem zmysłów, a popęd poznawczy obiecuje tylko łzawe nienasylenie (*melancholia philologica*<sup>15</sup>).

Nie może umknąć uwadze szybkość, z jaką wiersz ten dokonuje zestroju różnorodnych obrazów, przestrzeni i czasów. Wynika ona z magii streszczenia, gdzie – jak pisał Italo Calvino – „wszystko pozostawione jest wyobraźni i gdzie szybkość następowania po sobie faktów stwarza poczucie nieuchronności”<sup>16</sup>. Gdy jednak porzucić perspektywę zwiniętej historii na rzecz gramatycznej obserwacji, tempo okazuje się względne. Dynamika aktów ruchu („Biegną”, „Zrywam się”, „pośpiesza”...) równoważona jest przez zastygłe w rzeczownikach obrazy. Rozmyte linie, którymi świat staje się w locie, przetykają tu stanowcze punkty. Lot, bieg posłańców sam w sobie nie jest płynny: jeden ma bielmo, drugi dźwiga lampę, napotykają przeszkody. Ich chwile oddzielone są od siebie jakby na wieczność; zamraża je wers, w którym je zamknięto, niczym w kadrze wykluczającym wszelkie obok, przed i po. „Jeżeli przestrzeń kojarzy się z ruchem, miejsca odczuwamy jako pauzę. Miejsce można poznać, zwiedzić, oswoić – właśnie dlatego, że się nie rusza” – zauważa Marta Zielińska<sup>17</sup>. Tłumaczy to, w jaki sposób *Posłańcy* – wiersz pozornie ruchliwy, szybki, dynamiczny – mogą emanować aurą tak statyczną. Czytelnik zarzuca kotwicę przy szczegółach; „lampa”, „biały bawół”, „jedwabiste sidła”, „dźwięk/Szklanych posadzek Rozsuwanych kotar”, „światło rozżarzonej kuźni” to tylko przykłady miejsc tekstu, które powstrzymują lekturę, hamują posłańców, a przy okazji stanowią jedyne konkrety, dające się zebrać u kresu czytania. „Dopiero ten, kto patrzy, zestawia obrazy. Poddaje się ich rytmowi. I choć niepewność góruje nad pewnością, snuje się tu jakaś opowieść. Opowiada się o **czytaniu**”<sup>18</sup> – analizuje Próchniak. Bieg obrazów ukazuje zatem i długość drogi, którą rozłączne myśli (mówiącego i czytelnika) muszą przebyć, aby wreszcie „zbiec się u Jej łoża”, dotrzeć do jakiegoś momentu konkluzji. Przy lekturze *presto* zajmuje im to mniej niż minutę, jednak próby zebrania semantycznego kapitału przy uważnej analizie tekstu mogą trwać tyle, na ile komentatorowi starczy dobrej woli czy wykonawczego apetytu. Słowna ekonomia wypowiedzi lirycznej jest – zwłaszcza po lekcji Awangardy Krakowskiej – odwrotnie proporcjonalna do jej stezauryzowanego znaczenia. Innymi słowy, przeczytanie wiersza (ograniczonego zbioru znaków) trwa krótko, natomiast jego odczytanie, przyswojenie, interpretacja jest długim, potencjalnie nieskończonym procesem

<sup>15</sup> Por. rozdz. *Idea nauki*, [w:] G. Agamben, *Idea prozy*, przeł. E. Górniak Morgan, Warszawa 2018.

<sup>16</sup> I. Calvino, *Szybkość*, [w:] tegoż, *Wykłady amerykańskie*, przeł. i posł. A. Wasilewska, wyd. II, Warszawa 2009, s. 44.

<sup>17</sup> M. Zielińska, *Szybkość i literaturoznawstwo*, [w:] *Szybko i szybciej...*, s. 55.

<sup>18</sup> P. Próchniak, dz. cyt., s. 164.

semiozy... Właśnie „semiozy” (należy czytać ją tak, jakby stanowiła rodzaj psychozy – asocjacyjnej i interpretacyjnej)!

Dotarliśmy do miejsca trywialnego, skąd proponuję uciec kilkoma „wehikulami”<sup>19</sup> konceptualizującymi odczytania tekstu Grochowiakowych *Posłańców*. Wiść będą one nie do spektakularnej iluminacji, oświetlającej sensowną całość<sup>20</sup>, a do chwilowych i niejasnych (jak światło zapalki) przeblysków, przejaśnień, przebitok na możliwe interpretacje wiersza. „Uczynić tajemnicę świetlistą” – co postulował Jean Cocteau – można spróbować za pomocą błędnych wyjaśnień i błędnych odpowiedzi.

### Pyknoleptycznie

Przypuśćmy, że wiersz Grochowiaka ewokuje pyknolepsję, która oznaczałaby tutaj nieobecność posłańców (gonitwę myśli na planie „podprogowym”) jako wyrwę w świadomości podmiotu lirycznego. *Homo pyknolepticus* – jak nazwać można ów podmiot za Markiem Bieńczykiem – generuje „codzienne nicości” (to Valéry): interwały czasu, w których świadomość nie towarzyszy otaczającym ją zjawiskom, a zmysły nie rejestrują rzeczywistości.

O „dotknięciu” pyknoleptycznym można by mówić jako o wolności w tym sensie, że pozwala ono człowiekowi wymyślać własne związki z czasem, nieregularne, nierytmiczne. To nierówne, kapryśne trwanie, które ma swoje przyspieszenia i zwolnienia, lecz, w przeciwieństwie do bergsonowskiego trwania, żadnych regularności, jest w rzeczy samej myślą [...]. Myślę, więc mnie nie ma; myślę, więc znikam – brzmieć mogłoby paradoksalne *cogito* doświadczenia pyknoleptycznego, które zostaje, podobnie jak w dekonstrukcjonistycznych krytykach „metafizyki obecności”, mocno zachwiane<sup>21</sup>.

Pyknoleptyk, powracając do zwyczajnej percepcji, do trwania *hic et nunc*, momentalnie wypełnia szczelinę między ostatnim kadrem świadomej obecności a chwilą, w której się „ocknął”; musi odtworzyć *continuum*, maskując lukę niepostrzegania, by utrzymać prawdopodobieństwo ciągu wydarzeń, a szczególnie dyskursu, który za Paulem Virilio należałoby tłumaczyć przez łacińskie *discurrere* („biegać tu i tam”), oddające „wrażenie pośpiechu przy zrywaniu i ponownym wiązaniu świadomości u pyknoleptyka”<sup>22</sup>. Podobnie bywa przy przebudzeniu, kiedy myśl momentalnie musi przebyć całe dzieje świadomości ludzkiej, by odnaleźć swą obecną tożsamość.

To mikrozamieszanie przy niwelowaniu wyrwy w czasie u Grochowiaka rozrasta się na cały wiersz i – jakkolwiek rozpaczliwe, skoro podmiot wciąż, miotając się po całym domu-umyśle,

<sup>19</sup> Por. M. Bieńczyk, A. Nawarecki, D. Siwicka, *Słowo wstępne*, [w:] *Szybko i szybciej...*, s. 9.

<sup>20</sup> Powtarzam za Damascuszem wedle Agambena: „w moim wywodzie tylko to zasługuje na pochwałę, że sam się on potępia, przyznając do tego, że nie widzi jasno i pozostaje w niemocy spoglądania na światło”, G. Agamben, *Próg*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 12.

<sup>21</sup> M. Bieńczyk, *Homo Pyknolepticus*, [w:] *Szybko i szybciej...*, s. 35–36.

<sup>22</sup> K. Wilkoszewska, *Paula Virilio filozofia prędkości i estetyka znikania*, „Kultura Współczesna” 1993, nr 1, s. 109.

pyta o to, gdzie są jego posłańcy-myśli – staje się przedmiotem rozedrganej kontemplacji, bo zamiast ściągnąć posłańców od razu, podmiot zajmuje się śledzeniem ich drogi, co może być przyczyną, dla której ostatecznie nie rozumie związku przybyłych (poniewczasie?) myśli z sytuacją, wobec której zostały postawione. Spóźnieni posłańcy są nieadekwatni do momentu zjawienia się przy Jej łożu – mieli wypełnić krótki epizod, a wyszła z tego niemal Odyseja – wobec czego ich misja staje się niepowodzeniem, kończą jako „nieudolni”.

Według Paula Valéry’ego dzieło sztuki jest kombinacją zdolną usunąć z życia umysłowego – stanowiącego twórczy budulec – stochastyczność, nieciągłości i szczeliny; jako utwór bardzo uważnie skonstruowany „odrywa się od czasu dziurawego jako sito, który jest czasem jednostkowej świadomości”<sup>23</sup>. U Grochowiaka jest inaczej. Nieregularności pracy umysłu nie zostały tu zeszlifowane, aby ukazać konstrukcję przejrzystą jak kryształ. W *Posłańcach* nurtuje właśnie estetyczna niedoskonałość zawartych tu myśli i skojarzeń, wątpliwości ukazane *in statu nascendi*, co nie wyklucza pracy wykonanej przez poetę w celu osiągnięcia tego efektu *wabi-sabi*.

Czytelnik nie może samodzielnie zmontować historii z pełnym jej prawdopodobieństwem, dostaje bowiem tylko moment pyknoleptyczny (cała część o perypetiach posłańców) oraz moment powrotu jaźni (zbiegnięcie się posłańców u Jej łoża), niedostępny zaś jest mu fragment opowieści poprzedzający ucieczkę świadomości. Gdy nie ma spoiw, czas linearny rozsypuje się w kolekcję fragmentów. Co jest przyczyną, a co skutkiem? Próby skorelowania dostępnej wiedzy z najbardziej zagadkowym momentem wiersza – między pojawieniem się posłańców a pozostawieniem „znaku” na Jej ustach, które to „między” jest *notabene* jeszcze jedną pyknoleptyczną szczeliną – to tylko domysły na temat misji tytułowych postaci-myśli i jej wyniku. A przecież właśnie owo miejsce nieoznaczone, nieobecne, w którym nagle kończy się terażniejszość, a zaczyna przeszłość (zmieniają się formy gramatyczne) ważniejsze jest niż wszystko, czego „dowiadujemy się” o posłańcach.

„Nie czas jest nam dany, ale chwila. Naszym zadaniem jest uczynić z tej chwili czas” – pisał Georges Poulet<sup>24</sup>. Nie film jest nam dany, a fotosy. Mamy przed sobą łańcuszek osobnych momentów, kadrów, mamy długie „teraz” („Wołam”, „Idą”, „Przebiega” itd.) oraz krótkie „po” (tylko to: „Doszli”, „została”). Brakuje jednak tego co istniałoby pomiędzy, scalając (a nie tylko montując) chwile w czas, czyli płynną opowieść.

Nieczuły na ornament, a zarazem spragniony kryminalnej intrygi czytelnik wyłowi dla siebie przyziemny sekret wyzierający spod wystylizowanej tajemnicy: wiersz opowiada o zbrodni popełnionej w afekcie przez pięknoducha cierpiącego na pyknolepsję. Zabił, a teraz nie może

<sup>23</sup> G. Poulet, *Punkt wyjścia*, [w:] tegoż, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wyb. J. Błoński, M. Głowiński, przedm. J. Błoński, Warszawa 1977, s. 297.

<sup>24</sup> Tamże, s. 308.

usiedzieć na miejscu z bezsilności i hamletyzuje, zrzucając odpowiedzialność na wymagowane byty, które pojawiły się *ex machina*, a później znikły bez śladu, który mógłby posłużyć za alibi. W wykładni pyknoleptycznej porządek wiersza zostaje odwrócony – to, co dzieje się w nim na końcu, miało miejsce przed eskapadą posłańców, która wypełnia *post factum* lukę w świadomości mówiącego wywołaną afektem. Perypetie postaci ilustrują zmagania prawdy z konfabulacją, istną psychomachię; wyobrażenie momentu zabójstwa dokonanego przez posłańców wypierane jest wytrwale przez fakt ich iluzoryczności. Ostatni wers świadczyłby o tym, że implementowana fikcja nie zrosła się z ciałem czasu – posłannicy okazali się nieudolni jako wyręczyciele w zbrodni. Zabójca zostaje sam ze swoim dziełem...

Mówiący wiersza staje się awatarem czytelnika w świecie *Posłańców*, jak bowiem rozsądzić którego z nich cechuje pyknoleptyczny

pośpiech i wysokie, niekiedy zawrotne tempo skojarzeń; [...] skrót myślowy jako postępowanie dosłowne; [...] umiejętność wideoklipowego, rzec można, łączenia form, łączenia często nagłego i zaskakującego, tak jak nieprzewidywalny jest każdy efekt szybkości, każdy jej przypadek i wypadek<sup>25</sup>?

### „Kartograficznie”

18

Tradycyjna mapa jest martwa; nie odzwierciedla zmian zachodzących w terenie, jest reprezentacją posuniętą do abstrakcyjnego obiektywizmu czasoprzestrzeni, sztucznie wypreparowanym momentem chronotopu. Inaczej w poezji – w *Posłańcach* – gdzie o mapie można mówić tylko na prawach metafory, bowiem w jej ramach musi zmieścić się znacznie więcej niż jakieś *status quo* terenu; mapa wiersza powinna uwzględniać wszechczas, stać się wielopoziomową kondygnacją idiomatycznych szlaków, wcielić w nomadę, który zajmuje miejsce na chwilę i nie stara się o usytuowanie w planie ogólnym<sup>26</sup>. Mapa myśli – to przecież oksymoron. Jeżeli w wierszu Grochowiaka istnieją jakieś porządki przestrzenne, to są one zawieszane w próżni (była już mowa o pozornej indeksalności zaimków wskazujących), jeżeli prezentuje się miejsca, to nieoznaczone – więc raczej idee miejsc niemożliwe do konkretnego zlokalizowania: krajobrazy, targowiska... Nasze wrażenia zaczepiają się o to, co niestałe, labilne, znikające.

Symboliczny podział przestrzeni wiersza jest oczywisty i chyba drugorzędny<sup>27</sup>: osie wertykalna i horyzontalna, prawo i lewo, wewnątrz, zewnątrz, środek, centrum kosmiczne, kryjące się w znaku krzyża.

<sup>25</sup> M. Bieńczyk, op. cit., s. 39.

<sup>26</sup> Por. M. Dajnowski, *Mapy literackie – kłaczę, fałda i „efekt przedpokoju”*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2016, nr 8, s. 23.

<sup>27</sup> Szczegółowej analizie topografii (która niewiele tłumaczy) dokonuje Paweł Próchniak w przywoływanym szkicu.

Żeby wyluskać coś z „wehikulu kartograficznego”, trzeba rozciągnąć metaforę i spróbować powiedzieć coś na temat palimpsestu: mapy psychosomatycznej. Jej wyróżnikiem jest koegzystencja materii i idei, brak respektu dla podziałów zmanifestowany w postaciach posłańców, którzy stanowią ciała myśli. Jak w ich postaciach, tak i w przedstawionych miejscach niezdecydowane reminiscencje kulturowe przenikają się z pejzażami o określonej ciężkości i fakturze. Mamy przed sobą jednocześnie niepochwytą impresję krajobrazu i jego reliefowy odlew na bramie, atmosferę targu przywołującą na myśl konkretne płótna prymitywistów niderlandzkich. Innym elementem dostrzegalnym na mapie jest dwuwymiarowe działanie podmiotu lirycznego, który toczy w palcach czoło (mieszczące ośrodek myśli), po czym zrywa się, by krążyć „Od piwnic po dach”. Jego nerwowe miotanie się ma dwie sceny: jedną jest jakiś budynek, w którym zniecierpliwienie nie pozwala mu znaleźć miejsca; drugą – piętrowa *psyche*, której psychoanalityczny sens znamy ze snu Junga, a w konsekwencji także z koncepcji domu onirycznego Bachelarda. Na mapie psychosomatycznej oznaczona została też Ona, paradoksalnie najbardziej cielesna. Paradoksalnie, gdyż jej określenie zapisane wielką literą podsuwa skojarzenia z imionami Tajemnicy czy Śmierci, które nie mają fizycznej postaci. Jednakże od zobiektywizowanego, bezdusznego ciała różni Ją rana, nieprzypadkowo układająca się w krzyż/krzyżyk/x; rana znacząca sangwiną miejsce skarbu.

### Nuda i bezsensowność

Pierwsze wrażenie, jakiego doznajemy przy okazji doświadczenia nudy, dotyczy czasu i polega na tym, że – podobnie jak w przypadku bezsensowności – ulega on zawieszeniu i znieruchomieniu. Kiedy tylko się nudzimy, zatrzymuje on swój bieg i z udręką smakujemy jego milczącą obecność, podobni do zegarów, które stoją i wiedzą o tym, że stoją.<sup>28</sup>

Nużąca umysł bądź zmysły sytuacja (np. analizowanie sprawczości kartki papieru; próba zaśnięcia, gdy żona obok zaczyna chrapać). O jej odmianie marzy podmiot liryczny. Zniecierpliwiony jego umysł zabija czas, wymyślając scenariusze, które – tłumacząc niezmienną, statyczność sytuacji – rozgrywać się mają „poza sceną” i które referuje sam „dramaturg”. Ponieważ każda kolejna wolta narracyjna nie przynosi efektu zmiany, nie wywołuje żadnego burzącego monotonię efektu, na oczekaniu dodaje się nieobecny wciąż na scenie aktorom następne wyimaginowane zajęcia, które usprawiedliwiają ich spóźnienie (no tak, trzeba było posłańcom odwiedzić jeszcze późnośredniowieczny niderlandzki targ i jatki!). Gdy wreszcie imaginacja nie może dłużej zwlekać z wprowadzeniem do akcji posłańców, zjawiają się na granicy snu i jawy, przygotowują do działania, prezentując swe atrybuty. Ale akurat wtedy męcząca świadomość myśli lub okoliczność zostaje zapomniana, niknie. Przeszkoda wydaje się usunięta – posłańcy rozplywają

<sup>28</sup> S. Piechaczek, *Osobowe źródła Cioranowskiego sceptycyzmu i pesymizmu*, „Ruch Filozoficzny” 2014, nr 2, s. 89.

się w mroku kulis, jak niepyszni; ale może ten spokój będzie trwał tylko chwilę? (Bezsenny stara się nie odwiedzać zakamarku myśli, w którym zamajaczyłaby nurtująca go filozoficznie kartka, patrzy z niepokojem na żonę: z jej ust nie da się odczytać nic pewnego). Dlatego cały masochistyczny spektakl może rozpocząć się na nowo, gdy tylko natręctwo podsunie kolejne drażniące zmysły wrażenie (np. dźwięk kapiącej wody) albo dręczącą myśl, o której uśmierceniu trzeba długo i w wyrafinowany sposób marzyć, zużywając do tego skrawki dnia codziennego, reminiscencje malarskie i literackie, budulec baśni, najfantastyczniejsze zasoby asocjacji.

### Oczami i uszami

Przebieganie wiersza wzrokiem, inicjalna, kontaktowa lektura, trwa moment. Od razu rzuca się w oczy chorągiewkowy, poszarpany układ wersów. Wizualnie tworzy on rodzaje fiordów i zatoczek, którymi jasna płaszczyzna kartki wgryza się w czerniejące terytorium słowa. Dominacja płaszczyzny strony nad zapisem podkreśla wrażenie dezorientacji co do sytuacji lirycznej; od początku jasne jest, że pytania odzywające się w tekście otacza bezinformacyjna biel; graficzna przestrzeń wiersza to próżnia niewiedzy stebnowana asocjacyjnym monologiem. W optycznej kompozycji nie występuje regularność przeplatania wersów dłuższych z krótszymi, przez co wzrok raz ślizga się po linii złożonej z kilku wyrazów, by po chwili przeskakiwać pośpiesznie po schodkach jedno- i dwuwyrzowych. Wersyfikacyjna nieregularność wiersza sugeruje ruch pełen zrywów i wyciszeń. Nieliczne elementy rytmu wprowadzają aliteracje na początku kolejnych linijek tekstu: „Stopa/Suchą”, czwarta strofoida (L/P/L/P/P/P/P), „Z nadziei/Z lęku?”, „Bez włosów/Bez bólu”. Rytm na chwilę odnajduje się wśród wyrazów i ginie. Są wyspy – strofoidy – ale asymetryczne. Pozostają asymetryczne nawet wtedy, gdy ucho odkryje w wierszu coś ze zgłoskowca. Nieregularność sylabiczna polega tu nie tylko na wtrącaniu wersów dziesięciozgłoskowych w zbitki jedenastozgłoskowych (np. „Do kogo biegną posłańcy półnady (11)/W jakich klimatach ich języki schną (10)/Jacy siepacze ostrzą na nich miecze (11)”), ale także na kontaminacjach i nierespektowaniu podziałów między strofoidami. Weźmy wers „Ciężką od brązu”, który ze względu na przerzutnię powinien łączyć się ze wcześniejszym – „Tamten prawy – z lampą”. Jednakże ów wcześniejszy wers tworzy parę zgłoskową z poprzedzającą go linijką o lewym posłańcu<sup>29</sup>. Dlatego ostatecznie nasz przykład ma swoje sylabiczne dopełnienie w wersie z kolejnej strofoidy: „Przez jakie ogrody”.

<sup>29</sup> Przypomina to wersyfikację uwolnioną Verlaine’a, zob. przyp. 17 [w:] K. Kuczyńska-Koschany, *Gest pośmiertnego pisania i inne „gesta” poetyckie*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2010, nr 17, . 47–48.

- (11) Gdzie są posłańcy moi promieniści  
 (5) Ten lewy – z bielmem }  
 (6) Tamten prawy – z lampą } }  
 (5) Ciężką od brązu? } }  
 (6) Przez jakie ogrody } }  
 (2) Biegną } }  
 (9) Języki wywiesiwszy złote? }

Rozłożenie zestroju, miary sylabicznej na kilka linii również sugeruje, że wiersz ten wzrokowo nie musi być czytany jako zgłoskowiec.

Język i stopy to jedyne zaakcentowane w wierszu części ciał posłańców, a zarazem elementy strukturalnej poetyki. Zgłoski, zestroje: oto prawdziwe *talares* posłańców. Oni sami pozostają niemi (złoty język – jakby defrazeologizacja „złotoustego” – gdzie złoto oznacza milczenie). Pozostają pod władzą poety, który swemu warsztatowemu opanowaniu potrafi nadać pozór swobodnej improwizacji, aczkolwiek ewolucja gestu artystycznego nie zawsze przynosi zadowalający piszącego efekt.

„Wehikuł” zmysłów czytania pokazuje, że Grochowiak osiąga wrażenie ruchu jednocześnie za pomocą mediacji przedstawienia (posłańcy są alegoriami powściąganey, ale jednak chyżości) i tworzywa poezji występującego poza tekstową reprezentacją jako chropowatość układu graficznego, skoki przerzutni, brak symetrii między strofoidami, rozsądzenie klamry kompozycyjnej przez pytania otwarte na niewyczerpane odpowiedzi, wymiennosc wersów budujących jedenastozgłoskową całość.

21

### Ikonologicznie

Idea bezczasowości i trwania w historii współlistnieją ze sobą w *Posłańcach* niczym w prawosławnej ikonie otoczonej przez klejma ze scenami żywota świętego: z jednej strony płaska „wieczność” centralnego wizerunku, z drugiej – zilustrowana wybiórczo hagiografia, czas rozebrany na części. Myślący obrazami Grochowiak osiąga podobny efekt kompozycyjny – to coś na kształt ikony albo poliptyku. Do charakterystyki tej wizji pasują elementy czasowości w dziele Prousta, które opisał Poulet:

Poszczególne chwile układają się obok siebie, zestawiają jak predelle relikwiarza czy ołtarza. [...] Mamy tu więc nieprzerwany szereg chwil, ich pozaczasowe zmartwychwstanie, mamy [...] przestrzenny porządek zestawień, w które się układają. Ale poza tym wszystkim mamy objawienie

świata wyższego i niezależnego od czasu, świata, w którym [...] odnajdują się, powtarzają, pozwalają rozpoznać i trwają wieczne esencje<sup>30</sup>.

Najważniejsza jest Ona: wyobrazić sobie można kameralną, mocniej operującą kontrastem wersję *Morte della Vergine* Caravaggia; ciemne światło brązowej lampy starcza na oświetlenie ust, sylwetki posłańców majaczą w półmroku tuż nad jej lożem. Mówiący zdaje się tkwić po stronie odbiorcy, naprzeciw obrazu, ale zarazem jest weń wkomponowany: ukrywa się gdzieś za kotarą, niczym świadek czy podglądacz (widz i uczestnik: efekt rodem z *Las Meninas*). Dostajemy sygnał, że nie chodzi o to, by pojąć dzieło, ale je przeżyć, a zatem uczestniczyć w nim<sup>31</sup>, towarzyszyć mówiącemu w scenie, której jest spragnionym świadkiem.

Epizody, które otaczają centralny obraz, wyznaczają jego kontekst. Próchniak wyprowadza z nich następujący ciąg asocjacji: „ćwiartowanie – rzeźba – rzeźnia – kuźnia – kaźń”<sup>32</sup>. Paronomazja oddaje kontrapunktowy charakter sztuki i rzeczywistości. Zwraca uwagę na pojawiające się w wierszu forpoczty decydujących zdarzeń, przeniesienia, antycypacje, które dają niejasny przedsmak tego, co nadchodzi niesione niecierpliwą (wrażenie oczekiwania, rwana linijka) logoreą. Ofiarny bawół, solarny orzeł, nagie stopy, wyrażające pokorny szacunek dla miejsca, w którym się znajdują, stopy „całujące ziemię” i brodzące w malinowym soku, niczym w ofiarnej krwi; brąz, złoto, czerwień, fiolet – każdy szczegół przygotowuje tło dla wtajemniczenia. Wersy otwierają się na jakąś epifanię zakrytą przez chmury (dźwiękowe wyobrażenie objawienia przywołuje zarazem obrazy), kuźnię przypominającą naiwne wyobrażenia o piekle, ciemnicę w starym kościele. Rozpościerają się przed nami monochromatyczne krajobrazy, wśród których ludzie stają się częścią legendy. I targowiska. Czy echem uboju bydła jest późniejsza śmierć Tajemnicy? A może tylko jej pozorne naruszenie? Zaistnienie tych symbolicznych wyobrażeń przed sceną końcową przypomina inny obraz Velázquez – *Las Hilanderas*: alegoryczna scena w tle nadaje sens scenie rodzajowej. Wytyka prawdę zadomowionych w człowieku mitów, które trwają zawsze gdzieś „tam”, powtarzają się „tu”, w życiu, ale nie są z nim zupełnie tożsame.

Posłańcy, targowisko, kotary, siepacze, król, loże itp. wyznaczają poetycki sztafaż tego wiersza, sztafaż anachroniczny, przesiąknięty średniowieczem jako aurą bardziej niż rzeczywistą epoką dziejów. W sposób typowy dla poezji Grochowiaka spotykamy się z symboliką, w której wiele rzeczy się nie zgadza. Wiersz chce naciągnąć czytelnika na seans taniej psychoanalizy, w czasie którego odpowiednie wyjaśnienia symboli utworzą olśniewający ciąg, ujawniony wątek stanie się lekarstwem na chorobliwe pytajniki. Posłańcy – narzędzia przebiegłej perwersji poety – wysyłani są jako promieniści: wszystko może stać się jasne, czytelniku, pokaż, na co cię stać. Czyż triksterskie

<sup>30</sup> G. Poulet, dz. cyt., s. 304.

<sup>31</sup> Por. tamże, s. 307–308.

<sup>32</sup> P. Próchniak, dz. cyt., s. 165.



*hermeie*, wskazujące sprzeczne kierunki kulturowych odniesień, nie zostały pozostawione przez posłańców raczej dla nas niż dla podmiotu lirycznego? Falszywe tropy i uluda wiedzy o kulturze. Tak jak podmiot liryczny przeżywamy kryzys ewokowania sensów, które przestały przystawać do naszego świata. Atrybuty posłańców – nikczemny nóż i ciemne, zdradliwe światło brązowej lampy – tylko podszywają się pod symbole światła. Są to figury *obscurae*. Światło i ciemność. Jeszcze raz słowami Cocteau: „Uczynić tajemnicę świetlistą (tajemnica tajemnicza, mroczna: pleonazm), a więc przywrócić jej czystość tajemnicy”<sup>33</sup>. A zranione **usta?** – Tajemnica milczy. Pozostaje nam pozostawić niewidoczną, czytelniczą rysę na słowie niosącym prawdziwy *crux interpretum*.

\* \* \*

Rozkoszować się biegiem czasu, bocznymi odnogami zdarzeń tak bardzo, by zapomnieć o logice historii, uchylić się od puenty... Wszelkie próby oświetlenia miejsc ciemnych zaczynają się kopcić, lektura powieła promienisty lot posłańców, zawsze kończąc nieudolnie, bez egzegetycznej satysfakcji. Czyżby wszystko działo się tu – w kluczowym momencie przy łożu – tak szybko, że rozleniwione bujaniem za posłańcami pióro nie zdąża zarejestrować decydującego gestu, słowa, obrazu? Posłańcy – tu w słowo wpada mi Philippe Soupault – „Nie chciałem wiedzieć nic więcej o ich tajemnicy, z którą – jak z wieloma innymi – pogodziłem się raz na zawsze. Tajemnice urzekają nas i przyciągają wtedy tylko, gdy wprost się na nie wpada”<sup>34</sup>.

23

## SUMMARY

This paper – presenting a close reading of Stanisław Grochowiak's poem *Posłańcy* [*The Messengers*] – proposes reflections on the “time of the poem”. It deals with the issue of experiencing different temporalities while reading (when and where you are while experiencing written words; what is the relationship between the reader's "real" and "fictional" – immersed in the process of reading – lives), and proposes a depiction of pace moderations in the analyzed work – of its own, differential dynamics. The problem of time and velocity is the starting point for a hermeneutic interpretation, or rather hermeneutic exercises (inspired by Raymond Queneau's *Exercises in Style*): a conceptual, anthropological and semiotic reading experiment carried out on Grochowiak's poem. This essay is an attempt to pave a few paths for understanding *The Messengers* and their messages. Following in

<sup>33</sup> J. Cocteau, *Opium. Dziennik kuracji odnynkowej*, przeł. R. Jarocka-Nowak, A. Nowak, Kraków 1990, s. 82.

<sup>34</sup> P. Soupault, *Ostatnie noce paryskie*, przeł. A. Taborska, Warszawa 1999, s. 66. Posłańcy Grochowiaka nadawali się swoją drogą na współników Octave'a i Georgette – wszakże i w powieści wykluczonego surrealisty mamy (pseudo)kryminalną intrygę, zagrażającą kolei dni i nocy...

the footsteps of the title characters (with the help of associations and seemingly trivial observations) becomes a cognitive and imaginative adventure, a revolve around an ineffable, dark mystery of the poem (perhaps of all poems and their messengers).

## KEYWORDS

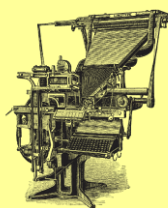
hermeneutics, speed, figures of time, close reading, Stanisław Grochowiak

## BIBLIOGRAPHY

- Agamben G., *Idea prozy*, przeł. E. Górniak Morgan, Warszawa 2018.
- Beckett S., *Pisma prozą*, przeł. A. Libera, P. Kamiński, Warszawa 1982.
- Bieńczyk M., *Homo Pyknolepticus*, [w:] *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, A. Nawarecki, Warszawa 1996.
- Bieńczyk M., Nawarecki A., Siwicka D., *Słowo mstępne*, [w:] *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, A. Nawarecki, Warszawa 1996.
- Boy-Żeleński T., *Od tłumacza*, [w:] M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu. W stronę Swanna*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1956.
- Calvino I., *Szybkość*, [w:] idem, *Wykłady amerykańskie*, przeł. i posł. A. Wasilewska, wyd. II, Warszawa 2009.
- Calvino I., *Wykłady amerykańskie*, przeł. i posł. A. Wasilewska, wyd. II, Warszawa 2009.
- Cocteau J., *Opium. Dziennik kuracji odwykowej*, przeł. R. Jarocka-Nowak, A. Nowak, Kraków 1990.
- Czapliński P., *Końce nowoczesności*, [w:] „Kres logocentryzmu” i jego kulturowe konsekwencje, red. E. Winiecka, M. Larek, Poznań 2009.
- Dajnowski M., *Mapy literackie – kłaczę, falda i „efekt przedpokoju”*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2016, nr 8.
- Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997.
- Iwasiów I., *Poetyka i tempo*, [w:] *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, A. Nawarecki, Warszawa 1996.
- Kafka F., *Aforyzmy z Zürau*, przeł. A. Szlosarek, oprac. R. Calasso, Kraków 2007.
- „Kres logocentryzmu” i jego kulturowe konsekwencje, red. E. Winiecka, M. Larek, Poznań 2009.

- Kuczyńska-Koschany K., *Gest pośmiertnego pisania i inne „gesta” poetyckie*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2010, nr 17.
- Lektury Grochowiaka*, red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska, Poznań 1999.
- Libera A., *Kosmologia Becketta*, [w:] S. Beckett, *Pisma proza*, przeł. A. Libera, P. Kamiński, Warszawa 1982.
- Piechaczek S., *Osobowe źródła Cioranowskiego sceptycyzmu i pesymizmu*, „Ruch Filozoficzny” 2014, nr 2.
- Poulet G., *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wyb. J. Błoński, M. Głowiński, przedm. J. Błoński, Warszawa 1977.
- Poulet G., *Punkt wyjścia*, [w:] idem, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wyb. J. Błoński, M. Głowiński, przedm. J. Błoński, Warszawa 1977.
- Proust M., *W poszukiwaniu straconego czasu. W stronę Swanna*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1956.
- Próchniak P., *Postańcy*, [w:] *Lektury Grochowiaka*, red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska, Poznań 1999.
- Sartre J.-P., *Mdłości*, przeł. i wstęp J. Trznadel, Warszawa 1974.
- Soupault Ph., *Ostatnie noce paryskie*, przeł. A. Taborska, Warszawa 1999.
- Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, A. Nawarecki, Warszawa 1996.
- Wilkoszewska K., *Paula Virilio filozofia prędkości i estetyka znikania*, „Kultura Współczesna” 1993, nr 1.
- Zielińska M., *Szybkość i literaturoznawstwo*, [w:] *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, A. Nawarecki, Warszawa 1996.

# JEDNAK KSIĄŻKI



2021 nr XII

"PRĘDKOŚCI"

STUDIA - PRĘDKOŚĆ

## CZY „MIRON SIĘ UŁOŻY”? O DOCHODZENIU DO SIEBIE W *LEŻENIACH* MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO

26

ALICJA SMARUJ

### Wstęp

**A**by dobrze zrozumieć istotę *Leżeń* Mirona Białoszewskiego pochodzących z tomu *Mylne wzruszenia*, warto najpierw dokładnie przyjrzeć się tytułowi. Jest on przykładem typowej dla poety swobody słowotwórczej. Forma „leżenia” stanowi – niewystępującą w języku ogólnym, choć możliwą do utworzenia – liczbę mnogą od rzeczownika odczasownikowego. Jej użycie sugeruje, że „leżenie” jest dla poety nie tyle (czy też nie tylko) pewnym trwającym stanem, ale także czymś, co można podejmować lub wykonywać wielokrotnie, mimo wszystko rodzajem aktywności, działania. Takie przypuszczenie Białoszewski zdaje się potwierdzać w jednej ze swoich późniejszych wypowiedzi:

Pytają o moje wrażenia z Ameryki. Mówię, jak potrafię. I w ogóle o idei podróży. A potem o swoich latach leżenia w ciemnym pokoju, namysły, dziwny stan, wizje, pisania, niewychodzenia. I mówię, że to też było jak podróże, a nawet lepsze<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cyt. za: M. Czermińska, *Mate i wielkie podróże Mirona Białoszewskiego*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993, s. 95.

Zestawienie z tytułem drugiego cyklu z *Mylnych wzruszeń – Zajściami* – pozwala pogłębić te wstępne rozpoznania. Paradoksalnie bowiem „leżenia” i „zajścia” wydają się jednocześnie mieć podobną i różną naturę. Z jednej strony wszystkie przyjmują niejako postać zdarzeń czy epizodów. Z drugiej jednak mają krańcowo inną formę – jedne są statyczne, drugie dynamiczne.

„Leżenia” zgodnie z sugestią Janusza Sławińskiego można także uznać za nazwę gatunkową<sup>2</sup>, wpisywałyby się wówczas (razem z „zajściami” zresztą) w poczet opisanych przez Michała Głowińskiego „gatunków codziennych” Białoszewskiego: donosów, cytatów, przecieków, zapalów, zapędów, docieków, szumów, zlepów, ciągów, homeryków, fatyg itd<sup>3</sup>. Byłyby to utwory poświęcone tematyce wylegiwania się czy też stworzone na leżąco, zawierające wynikiłe z takiej pozycji refleksje.

Nakładanie się na siebie dwóch znaczeń tytułu – czynności-stanów-zdarzeń oraz gatunków wypowiedzi – stwarza pewne napięcie pomiędzy tym, co jest opisywane, a samym tekstem. Pisanie i jego rezultaty – wiersze – okazują się bardzo ściśle związane z leżeniem, choć stan ten wydaje się niezbyt „literacki” i należy, jak stwierdza Janusz Sławiński, do „doświadczeń peryferyjnych”<sup>4</sup>. „Niepoetyczna” sytuacja jest dla Białoszewskiego okazją do pogłębionej refleksji nad samym sobą i wiąże się ściśle z tworzeniem.

Podmiot mówiący *Leżenie* – wyraźnie autobiograficzny – podejmuje próby ukonstytuowania się, dojścia do siebie poprzez rozmyślania i kontemplację oraz poprzez pisanie. Jest więc refleksyjny w podwójnym sensie, o którym pisała Roma Sendyka – cechuje go postawa namysłu, medytacyjność oraz zwrotność, pozostawanie w relacji cyrkularnej<sup>5</sup>. Rozmyślając o sobie na leżąco, jednocześnie jest podmiotem i przedmiotem swoich działań, pozostaje więc „pasywno-aktywny, działająco-bierny, dwoisty, a jednak nierozszczepiony”<sup>6</sup>. Nie bez przyczyny przywołuję nazwisko tej akurat badaczki – rozważany przez nią „zwrotny, relacyjny, »skręcony« i »zaimkowy«, niejednorodny i wielogłosowy model *siebie*”<sup>7</sup> będzie stanowił istotne tło moich rozważań<sup>8</sup>.

Wypada jeszcze zaznaczyć, że nie będę tutaj rozpatrywać cyklu Białoszewskiego w całości. Interesują mnie wybrane utwory spośród tych, w których zauważam silnie autorefleksyjne nastawienie poety: *wynód jestem’u, leżenia, głowienie, roztopienie się we mnie cytatu, mironczarnia, [leży po mnie w rozbetach w kąpie]* oraz *mylne wzruszenie*. Pozostałe wiersze przywoływać będę raczej jako kontekst.

<sup>2</sup> Por. J. Sławiński, *Epigramaty na leżąco*, [w:] tegoż, *Przypadki poezji*, Kraków 2001, s. 255.

<sup>3</sup> Por. M. Głowiński, *Białoszewskiego gatunki codzienne*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego...*, s. 144–145.

<sup>4</sup> J. Sławiński, dz. cyt., s. 252–255.

<sup>5</sup> Dla uwypuklenia tego drugiego znaczenia Sendyka proponuje określenie „refleksywność”. R. Sendyka, *Od kultury ja do kultury siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015, s. 7.

<sup>6</sup> Tamże, s. 263.

<sup>7</sup> Tamże, s. 8.

<sup>8</sup> Warto zaznaczyć, że Sendyka, choć w swojej książce spośród form literackich uprzywilejowuje esej, zalicza poezję Białoszewskiego w poczet tekstów, które „mają rebeliancki charakter i wystawiają na próbę naszą potrzebę linearnego, celowego uzgadniania”, a więc w których koncepcja *siebie* może okazać się szczególnie pomocna. Tamże, s. 8.

## „wiem że jestem”

Utwarem otwierającym cykl jest *wywód jestem’u*:

jestem sobie  
jestem głupi  
co mam robić  
a co mam robić  
jak nie wiedzieć  
a co ja wiem  
co ja jestem  
wiem że jestem  
taki jak jestem  
może niegłupi  
ale to może tylko dlatego że wiem  
że każdy dla siebie jest najważniejszy  
bo jak się na siebie nie godzi  
to i tak taki jest się jaki jest<sup>9</sup>

Białoszewski używa pierwszej osoby liczby pojedynczej czasownika „być” jako rzeczownika, którego znaczenie można by, jak sądzę, przybliżyć opisowo poprzez sformułowania „to, że ja jestem” czy też „moje uświadomienie sobie własnego bycia”. Co ciekawe, „jestem” wydaje się wynikiem konstatacji istnienia przez coś wobec niego zewnętrznego (zwłaszcza w tytule), a przynajmniej określeniem stworzonym, by powiedzieć o sobie komuś innemu (w samym wierszu). Od razu więc ujawnia się relacyjność tak skonceptualizowanego podmiotu. Dodatkowo znaczenie ma także wykorzystanie końcówki *-u* dopełniacza, pozwala bowiem dostrzec, że „jestem” przynależy nie do rzeczowników męskoosobowych lub męskozwierzęcych, lecz – męskorzeczowych. Już w samej gramatycznej strukturze ujawnia się więc złożony projekt tożsamościowy: „jestem” ma charakter zarówno podmiotowy, jak i przedmiotowy, jednocześnie posiada autonomię wypowiedzania się oraz istnieje w relacji do innych.

A co Białoszewski, skojarzony z poetycką formułą „jestem’u”, mówi na swój temat? W pierwszej części utworu (wersy 1–10) buduje niejako tezę swojego wywodu. Przechodzi od beztrąsko brzmiącego stwierdzenia „jestem sobie” przez pytania „co mam robić” i „a co ja wiem” do konkluzji: „wiem że jestem”. Ostateczna teza „jestem’u” zdaje się brzmieć: „wiem że jestem / taki jak jestem / może niegłupi”. Druga część (wersy 11–14), mająca stanowić uzasadnienie tezy, składa się z całości składniowych bardziej rozbudowanych, w których „jestem” daje świadectwo wewnętrznego napięcia i zyskuje powagę, stwierdzając: „bo jak się na siebie nie godzi / to i tak taki jest się jaki jest”. W tej konkluzji uwidaczniają się cierpienie – nieodzowne przy

<sup>9</sup> M. Białoszewski, *Mylne wzruszenia*, Warszawa 1961, s. 7. W dalszej części pracy tomik będę oznaczać literami MW i numerem strony.

niezgodzie na samego siebie – oraz pokora rodząca się z świadomości, że pogodzenie się ze sobą jest jednak konieczne.

Warto dodać, iż utwór nie jest pozbawiony charakteru ludycznego. „Jestem” wypowiadający się językiem naśladowującym potoczny, nieco bełkotliwy nawet styl porozumiewania się<sup>10</sup> (zwłaszcza w pierwszej części) może zostać uznany za zabawną maskę poety, a tekst obejmujący wyrażenia zaczepne, jak „a co mam robić / jak nie wiedzieć” czy „a co ja wiem / co ja jestem”, za rodzaj literackiej gry ośmieszającej powagę filozofowania o byciu. Ale choć zarówno twórca, jak i czytelnik mogliby zdystansować się względem rozważań o istnieniu, nie sędzę, aby zasadnicze konkluzje płynące z tekstu zostały z tego powodu zakwestionowane. Nie chodzi tu bowiem o negację filozofii jako takiej, ale o odejście od jej racjonalistycznego wariantu z kartezjańską wizją podmiotu na czele<sup>11</sup>. Jednym z przejawów tego odejścia jest koncepcja siebie jako podmiotu relacyjnego i cielesnego.

### „100 kilometrów / ode mnie do siebie”

Słowo „leżenie” – w swoim podstawowym znaczeniu – odnosi się oczywiście do pozycji ciała. W omawianym cyklu pojawiają się rozmaite sposoby wylegiwania się. Można leżeć będąc wyciągniętym płasko („leżenie / w wydłużenie się”, *leżenia* [MW, s. 9]), być nieco bardziej skulonym („w kucki na wylegująco”, *cykam karmel* [MW, s. 12]), z kolanami podgiętymi („z górą kolan”, *z karmelu na karmel* [MW, s. 14]), w pozycji embrionalnej („skupienie się embrionowe”, *i tak zgięty żywy* [MW, s. 35]). Pilność w odnotowywaniu pozycji ciała ma swoje źródło (ponownie) w niekartezjańskiej koncepcji podmiotowości. Podstawowe pojmowanie siebie (w znaczeniu *self*, o którym pisze Sendyka) nie jest związane wyłączenie z niezależnym myślącym umysłem, a z fizykalnością, ciałem i przestrzenią. W „cielesnych” wierszach Białoszewskiego, w jego „leżeniach-myśleniach” (*leżenia* [MW, s. 10]) dobitniej ujawnia się zauważalna już w *nymodzie jestem'u* relacyjność „ja”, bycie wobec.

naprzeciw nocnych szpar  
ciemno-ja  
mieszkanie-ja  
leżenie-ja

<sup>10</sup> W kontekście języka poetyckiego Mirona Białoszewskiego – i wykorzystania w nim inspiracji językiem potocznym por. S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974.

<sup>11</sup> Za dodatkowy komentarz niech posłużą tu słowa Michela Foucault: „W dyskursie filozoficznym zawsze jest coś śmiesznego, gdy chce z zewnątrz narzucać prawa innym, powiedzieć im, gdzie tkwi ich prawda i jak jej szukać [...]; jego wewnętrznym prawem jest natomiast dociekać, co w jego własnym myśleniu zmieniło doświadczenie”. M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, wstęp T. Komendant, Warszawa 1995, s. 148–149 (Cyt. za: R. Sendyka, dz. cyt., s. 293).

– mówi podmiot w utworze zatytułowanym *leżenia* (trzecim wierszu z cyklu [MW, s. 9–10]). Sławiński stwierdza, że przytoczony fragment to przede wszystkim „pochwała swojskości warunków nocnego leżenia”<sup>12</sup>. Z pewnością jest to istotne, jednak aspektem, który chciałabym tutaj wyeksponować, jest skomplikowana relacja podmiotu z przestrzenią. „Ja” z jednej strony wyraźnie sygnalizuje swoją odrębność względem „nocnych szpar”, z drugiej zaś łączy się z ciemnością, mieszkaniem i leżeniem. Zbudowana zostaje więc opozycja niebycia („szpara” to wszakże szczelina, brak, wyrwa, wyzierająca spomiędzy pustka) i bycia, po stronie którego sytuuje się podmiot. Co ważne jednak, nie jest on wyizolowany, a przenika się z tym, co znajduje się wokół niego. Doświadczenie siebie jest więc tutaj zapośredniczonym, a zarazem umożliwionym przez ciało doświadczeniem bycia częścią postrzeganej rzeczywistości, częścią tego, co istnieje<sup>13</sup>.

Jednakże takie postawienie sprawy bynajmniej nie wyczerpuje problematyki fizykalności w *Leżeniach*. Przykładowo w *głowieniu* – podczas bólu głowy – mówiący doznaje wrażenia pewnego rodzaju dezintegracji. Stwierdza, że „głowa boli mnie i siebie” (*głowienie* [MW, s. 38]) – tak jakby posiadała pewną autonomię, była jednocześnie częścią „ja” i niejako czymś obcym, osobnym względem niego. Ból dobitnie przypomina nam o ciele, ale zarazem rodzi pytanie o to, na ile jest ono faktycznie nami. Wszak pozostaje poza naszą kontrolą, dzieją się z nim rzeczy, na które nie mamy wpływu. W *głowieniu* dostrzec można, jak skomplikowana jest koncepcja podmiotowości uwzględniająca sferę cielesną. Nasz organizm nie tylko – jak pokazywałam wcześniej – wikła nas w relację ze światem, czyni nas jednym z przedmiotów w tym świecie, lecz także już sam stanowi pewną mnogość, jest przestrzenią wielogłosową, co podkreśla na przykład dialogiczna struktura dalszej części wiersza:

co robić?  
– bolić?  
co myśleć?  
– głowić?

Przy okazji chciałabym zasygnalizować jeszcze jedną kwestię – tytuł utworu zbudowany jest podobnie do tytułu całego cyklu, tak jakby „głowienie” (związane oczywiście z „głowieniem się”, czyli rozmyślaniami, próbami rozwikłania trudnego problemu) było szczególnym przypadkiem „leżenia”; zarówno czynnością czy stanem, jak i gatunkiem poetyckim. W ten sposób ponownie Białoszewski splata bardzo ściśle filozofowanie, cielesność oraz akt wypowiedzania się.

Kolejnym wierszem, któremu chciałabym się przyjrzeć, jest *roztopienie się we mnie cytatu* [MW, s. 42]. Choć nie ma tu już wprost mowy o ciele, pojawiają się kategorie przestrzenne i dialogiczna postawa względem samego siebie:

<sup>12</sup> J. Sławiński, dz. cyt., s. 256.

<sup>13</sup> O koncepcjach, w których ciało uspołnia doświadczenie siebie, wspomina także Sendyka. Por. R. Sendyka, dz. cyt., s. 42–44.



powiedziałem swojemu weselu CIESZ SIĘ  
 i zawsze jest 100 kilometrów  
 ode mnie do siebie  
 drugie 100 do  
 rozkazu sobie  
 trzecie do  
 stosowania się wedle rozkazu  
 tak  
 że i tak  
 cud  
 że się słyszy

Tomasz Woźniak w nieco żartobliwym szkicu *I ty możesz zostać mistykiem: zestaw ćwiczeń z dodaniem dziesięciu wierszy Mirona Białoszewskiego* komentuje utwór następująco: „Zastanów się, co się dzieje, kiedy podejmujesz jakąkolwiek decyzję. Jak to jest: jeszcze jesteś niezdecydowany, a za chwilę już wiesz, czego chcesz? [...] Być może jest to najważniejsze ćwiczenie”<sup>14</sup>. Warto dodać, że w tym wierszu już nie tylko organizm (odczuwanie bólu) jest poza pełną kontrolą świadomości, ale też emocje i możliwość podejmowania decyzji. W kontekście rozważań o tożsamości zagadnienia te są istotne, sygnalizują bowiem zdecentralizowaną koncepcję podmiotu. Okazuje się on niejako wiązką, układem, na który składa się szereg zaimków (w tym zwrotne, o które upomina się Sendyka) – „mnie”, „siebie”, „sobie”, „się”. Lecz żaden z nich nie wydaje się zajmować nadrzędnej pozycji, cytując „roztapia się” gdzieś pomiędzy, rozchodzi stopniowo jak echo. Ważne, że wielość jest tutaj zwyczajnym, podstawowym odczuciem siebie, a jedność, spójność (współlistniejąca z tą wielością) okazuje się krańcowo nieprawdopodobna – to „cud”.

Ta zaskakująca czy nawet przygodna (jak pisze Białoszewski: „być sobie jednym / taki traf mi się” [MW, s. 51]), ale jednak obecna jedność przejawia się także w sygnałach autobiograficznych.

### „zasypia Białoszewskawy”

W tej części chciałabym się przyjrzeć próbom dookreślania się przez „ja”, ukonkretniania, ujawnienia swojej jednostkowości poprzez nazwanie samego siebie – wprowadzenie swojego imienia lub nazwiska. Ma to miejsce przykładowo w wierszu *mirończarnia* [MW, s. 22]:

męczy się człowiek Miron męczy  
 znów jest zeń słów niepotraf  
 niepewny cozrobien  
 yeń

<sup>14</sup> T. Woźniak, *I ty możesz zostać mistykiem: zestaw ćwiczeń z dodaniem dziesięciu wierszy Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3, s. 231.

Utwór, jak sądzę, odnosi się do sytuacji leżenia-pisania. Coraz krótsze i coraz bardziej zredukowane gramatycznie wersy mogą odpowiadać wierceni się na łóżku, gdy trudno znaleźć wygodną pozycję, oraz, wyraźnie tematyzowanej w wierszu, rosnącej frustracji wobec aporii języka. Wypowiedź kończy się rezygnacją – jęklwym stęknieniem „yeń”, będącym stłumionym oskarżeniem: „leń”. Ważny w wierszu jest także oczywiście fakt, iż podmiot-poeta wprowadza swoje imię. Dystansuje się wobec siebie poprzez użycie trzeciej osoby, co uznać można zarówno za gest ironisty, jak i za przejaw postawy zwrotnej, wymagającej spojrzenia na samego siebie z boku, związanej z interesującą mnie tu koncepcją podmiotowości<sup>15</sup>. Imię zestawione jest z nazwą ogólną („człowiek Miron”), co rodzi pewne napięcie – podmiot to jednocześnie „każdy” i „ten”, taki jak inni, wśród innych i wyróżniony, nazwany, jednostkowy, osobny. Dwubiegunowość powszechny – swoisty oddana jest także w rejestrze językowym. Imię rozbija w wierszu kształt utartych potocznych narzekań („męczy się człowiek, męczy”), sprawiając, że fraza, którą mógłby wypowiedzieć każdy, zaczyna dotyczyć ściśle konkretnej osoby i otrzymuje charakterystyczne dla języka poety brzmienie.

Nawiązanie do imienia pojawia się nie tylko w samym tekście, ale także w tytule wiersza. „Mironczarnia” to oczywiście „męczarnia Mirona”, ale także ogólniej miejsce związane z Mironem lub miejsce, w którym rozwija się Miron (analogicznie do form takich jak „pomarańczarnia”, „wylegarnia” itp. W zgodzie z tą roślinną metaforą pozostawały fragmenty wspomnianych w poprzednim podrozdziale *Leżeń*: „leżenie zapuszcza korzenie”, „zawsze do wyrwania zielony” [MW, s. 9]). Nazwa ta zdaje się mieć więc zastosowanie do całego cyklu – pokój, łóżko, przestrzeń pod kołdrą stanowią „mironczarnię”, czyli miejsce „wzrastania” nie tyle bezimiennego, abstrakcyjnego „ja”, ile konkretnego człowieka – Mirona.

Imię poety pojawia się także w wierszu bezpośrednio poprzedzającym *mironczarnię* [MW, s. 21]:

leży po mnie w rozbetach w kapie  
pucha udrapowana  
ale żeby jeszcze tak  
ruszała ręką  
majtała nogą  
pomyślała, zaśpiewała, zjadła  
to z pozorów doprawdy  
Miron się ułoży

W tym humorystycznym utworze podmiot mówiący spogląda na swoją pościel. Wygnieciona zawinięta w kapę poduszka („puchę” rozumiem jako „puchową poduchę”) przypomina osobę,

<sup>15</sup> Sądzę, że te dwa aspekty – ironia i zwrotność – w tej koncepcji podmiotowości wcale nie muszą być względem siebie sprzeczne. Zgodziłaby się ze mną, jak mi niemam, także Roma Sendyka – bo czy ironicznego gestu nie ma także w analizowanych przez nią fragmentach pracy Rolanda Barthesa *Roland Barthes*? Por. R. Sendyka, dz. cyt., s. 361–365.

która zazwyczaj leży w łóżku, niejako ją zastępuje („leży po mnie”); gdyby zaczęła się tylko ruszać, myśleć itd., byłby to w zasadzie sam Miron. Moją uwagę zwraca szczególnie ostatni dwuwiersz – konkretna, przywołana z imienia osoba okazuje się migotliwą układanką złożoną z wielu niekoniecznie prawdziwych elementów scalających się pod wpływem spojrzenia z zewnątrz. Przy czym spoglądającym może być zarówno inna osoba (imię to nie tylko autoidentyfikacja, ale też konieczność w życiu społecznym, wymóg w relacjach z innymi ludźmi), jak i sam poeta na mocy aktu zwrotnego.

Ostatnim wierszem, którym chciałabym się zająć, jest *mylne wzruszenie* [MW, s. 50]:

jak ...śka proszków nie przywiozła  
to się ziemia trzęsła

Adalinek idzie w płaszczu  
wcale nie on

jutro nie sobota

ulica wygląda jak ulidza  
coś jej nie pasuje

i jej nie pasuje

zasypia Białoszewskawy

i jemu nie pasuje

Mówiący (Białoszewski) znajduje się tu w stanie chorobowego roztrzęsienia. Z tego powodu czy też pod wpływem później zażytych leków (adalina ma działanie uspokajające i lekko nasenne) wszystko wydaje mu się obce, inne niż powinno – osoba, która przynosi leki, czas, brzmienie słów i ich ortografia (a więc „material” wiersza). Obcy też okazuje się on sam: „zasypia Białoszewskawy”. Poeta wykorzystał przymiotnikową formę swojego nazwiska i dołączył do niego formant -aw(y) (jak biały – białawy). Powstały na tej zasadzie wyraz można więc rozumieć jako „trochę Białoszewski”, „nie do końca Białoszewski”. Wykorzystanie własnego nazwiska jest (podobnie jak wcześniej imienia) wskazaniem na siebie, gestem dookreślenia się, identyfikacji, ale tutaj poprzez zmienione brzmienie staje się jednocześnie manifestacją dystansu, poczucia obcości, braku pełni.

Obecne w wymienionych tutaj tekstach autobiograficzne sygnały skupiają w sobie szereg problemów dotyczących podmiotowości u Białoszewskiego. Jak starałam się pokazać, imię i nazwisko jest w tych wierszach: (1) wskazaniem przez podmiot na swoją konkretność, jednostkowość, odrębność, (2) sposobem zdystansowania się względem siebie, spojrzenia na siebie z zewnątrz, jak na osobę trzecią, (3) przejawem relacyjności, istnienia niewyalienowanego,

społecznego, (4) wreszcie sygnałem procesualności, stawania się, osvajania, które się jeszcze nie zakończyło<sup>16</sup>.

Ostatni aspekt wymaga dodatkowego komentarza. Zauważmy, że „mironczarnia” jest miejscem dojrzewania (pozostając w przywołanej wcześniej metaforyce roślinnej) Mirona, czyli jego ciągłych przemian, w zakończeniu następnego omawianego utworu Miron dopiero być może „się ułoży”, w mylnych wzruszeniach zaś jest ledwie „Białoszewskawy”, czyli – znów – niedokończony, niepełny. Mając na uwadze to wszystko, zaryzykowałabym zatem stwierdzenie, że w rozpatrywanych wierszach przywołanie imienia i nazwiska jest jednym z chwytów, których poszukuje Roma Sendyka – tekstowym gestem wspomagającym akcję „zwrotu-ku-sobie” w całej złożoności tej kategorii<sup>17</sup>.

### Zamiast zakończenia

Wiersze Mirona Białoszewskiego pochodzące z cyklu *Leżenia* w szczególny sposób łączą zakorzenie w cielesności filozofowanie oraz pisanie jako nieodłączną część autorefleksyjnego procesu. Stąd zamiast zakończenia chciałabym sformułować pewien badawczy postulat.

34

W utworach Białoszewskiego dostrzegam rozważane przez Michela Foucaula praktykowanie filozofii, ascezę rozumianą jako samodoskonalenie, a realizowaną poprzez „techniki *siebie*”, w tym pisanie mające na celu ukazanie pracy nad sobą piszącego, nie zaś zreformowanie słuchaczy<sup>18</sup>. Jest to – podkreślę raz jeszcze – rozpoznanie raczej intuicyjne, wsparte głównie na zaprezentowanych analizach podmiotowości i wymagałoby osobnych studiów. Warte rozpatrzenia byłoby wówczas pytanie, czy oprócz „paktu autobiograficznego” można w przypadku Białoszewskiego mówić także o „pakcie szczerości”, a więc o „parezji”<sup>19</sup>. Spełniające postulat parezji „sobąpisanie” jako niewydzielona z nurtu życia i z praktyk cielesnych „technika *siebie*” miałoby realizować się najpełniej w „codziennych i niesformalizowanych gatunkach”<sup>20</sup>. Dla Foucaulta najważniejsze były tutaj listy, Sendyka uprzywilejowuje esej, Głowiński zaś w kontekście zindywidualizowanych, a zarazem zanurzonych w mowie potocznej sposobów pisania Białoszewskiego wprowadza nazwę „gatunki codzienne”<sup>21</sup> – być może zbieżność tych określeń okazałaby się znacząca.

---

<sup>16</sup> Zresztą osvajanie siebie w *Mylnych wzruszeniach* nie jest czymś, co by się mogło dokonać raz na zawsze: „Okno moje / ale ja nieswój” wyznaje poeta w *było tak jest tak* [MW, s. 40], w *nieswój* dopowiada zaś: „ale się oswoję / nie pierwszy raz / tylko że różne te razy” [MW, s. 41].

<sup>17</sup> R. Sendyka, dz. cyt., s. 254.

<sup>18</sup> Por. tamże, s. 251–314.

<sup>19</sup> Tamże, s. 276–278.

<sup>20</sup> Tamże, s. 283.

<sup>21</sup> M. Głowiński, *Białoszewskiego gatunki...*, s. 144–145.

## SUMMARY

The author of this article attempts to interpret Miron Białoszewski's poems *wywód jestem'u, leżenia, głowienie, roztopienie się we mnie cytatu, mironczarnia*, "[leży po mnie w rozbetach w kapie]", and *mylne wzruszenie* from the poetic cycle *Leżenia* from the book *Mylne wzruszenia*. The author examines how the (autobiographical) subject manifests itself in these poems. She states that the category of self, as described by Roma Sendyka in *From the culture of the I to the culture of the self*, is more adequate here than the concept of Cartesian ego, and emphasizes its corporeal and relational nature.

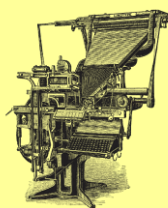
## KEYWORDS

Miron Białoszewski, lying, subjectivity, self, body

## BIBLIOGRAPHY

- Białoszewski M., *Mylne wzruszenia*, Warszawa 1961.
- Barańczak S., *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974.
- Czermińska M., *Małe i wielkie podróże Mirona Białoszewskiego*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993.
- Głowiński M., *Białoszewskiego gatunki codzienne*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993.
- Kunz T., „Ja: pole do przepisu”. *Miron Białoszewski, czyli literatura jako forma istnienia*, „Teksty Drugie” 2006, nr 5.
- Łukaszuk-Piekara M., „niby-ja”. *O poezji Białoszewskiego*, Lublin 1997.
- Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993.
- Sendyka R., *Od kultury ja do kultury siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015.
- Sławiński J., *Epigramaty na leżąco*, [w:] tegoż, *Przypadki poezji*, Kraków 2001.
- Sławiński J., *Przypadki poezji*, Kraków 2001.
- Woźniak T., *I ty możesz zostać mistykiem: zestaw ćwiczeń z dodaniem dziesięciu wierszy Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3.

JEDNAK



KSIĄŻKI

2021 nr XII

"PRĘDKOŚCI"

STUDIA - PRĘDKOŚĆ

TEMPO ŻYCIA – TEMPO BIOGRAFII.  
WSTĘP DO BADAŃ NAD PROBLEMATYKĄ CZASU  
W BIOGRAFIACH BRUNONA SCHULZA

KATARZYNA WARSKA

36

Artysta i rzemieślnik, iluzjonista i medium

Virginia Wolf w *Sztuce biografii* odmówiła biografowi honoru bycia artystą: „dochodzimy więc do wniosku, że biograf jest rzemieślnikiem, a nie artystą; że jego dzieło nie jest dziełem sztuki, lecz czymś pośrednim i poślednim”<sup>1</sup>. W tej optyce na drodze biografów do uprawiania sztuki stoi prawda – to, co się wydarzyło i co biograf stara się oddać w swoim tekście. Nie może bowiem tworzyć dzieł sztuki ten, kto tylko odtwarza rzeczywistość. Pośrednio zrehabilitował biografów Hayden White, który w historyku zobaczył pisarza. Ale tym samym postawił starających się opowiadać o minionych wydarzeniach w być może jeszcze trudniejszym położeniu. Zadał bowiem problematyczne pytanie:

Jeżeli [...] opowieść jest lub może być dziełem sztuki, to jakie są tego konsekwencje dla zrozumienia kwestii utożsamienia historiografii ze sposobem przedstawiania w formie opowieści tych „realnych zdarzeń”, które tworzą przeszłą „historię”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> V. Woolf, *Sztuka biografii*, [w:] tejże, *Eseje wybrane*, przeł. M. Heydel, wyb. i oprac. M. Heydel, R. Sendyka, posł. R. Sendyka, Kraków 2015, epub.

<sup>2</sup> H. White, *Przeszłość praktyczna*, red. E. Domańska, przeł. J. Burzyński, A. Czarnacka, T. Dobrogoszcz, E. Domańska, E. Kledzik, A. Ostolski, P. Stachura, E. Wilczyńska, Ł. Zaremba, Kraków 2014, s. 10.

White stwierdził, że praca historyka, pisanie o przeszłości, jest tylko snuciem własnej opowieści. Tak więc biografa z jednej strony ogranicza prawda, z drugiej – żywioł pisarski; jego działanie jest rozpięte pomiędzy tymi dwoma biegunami i dlatego nie może być on ani dobrym rzemieślnikiem, ani dobrym artystą. W sukurs przyszedł mu jednak zwrot biograficzny<sup>3</sup> i zainteresowanie czytelnicze. Jak widać, ograniczenia mogą być zaletami.

White nauczył nas, że oddając bieg życia bohatera za pomocą materii językowej, biograf używa chwytów, które znamy z innych typów snucia opowieści, choćby chwytów powieściowych. Wyliczył niektóre z nich:

Wydarzenia przekształcane są w opowieść przez przemilczenie lub podporządkowanie niektórych z nich innym, które z kolei wysuwają się na plan pierwszy poprzez nadanie im określonej charakterystyki, powtarzalność motywów, zmienność tonacji i punktu widzenia, alternatywne strategie opisu i inne tym podobne zabiegi – krótko mówiąc, dzięki technikom, służącym zazwyczaj fabularyzacji powieści lub dramatu<sup>4</sup>.

Gdy spostrzeżenia White'a zestawimy z refleksją Paula Ricoeura (wyrażoną na przykład w słowach: „Świat przedstawiony każdego dzieła narracyjnego jest zawsze czasowym światem”<sup>5</sup>) zarysujemy problematykę naszych rozważań. (1) W istocie wiele zabiegów wykorzystywanych przez biografa w konstruowaniu opowieści sprowadza się do operowania czasem w sposób podobny do działań autora powieści (także dlatego, że czas jest istotą, warunkiem opowieści); (2) zabiegi te mają swoje konsekwencje: porządkują opowieść o życiu bohatera, nadają hierarchie i znaczenia.

Kompetencje biografa w kwestii operowania czasem musimy ocenić jako ogromne – zarówno na poziomie makro, jak i mikro. By je zobrazować, posłużmy się przykładami biografów Brunona Schulza, jednego z najważniejszych artystów polsko-żydowskich.

Biograf staje przed pytaniem, czy pisać biografie całościową, która dąży do opowiedzenia życia bohatera od narodzin do śmierci, czy selektywną, która skupia się na tematycznych lub czasowych wycinkach losów uznanych z jakiegoś powodu za ważne. W dalszej kolejności wybiera między układem chronologicznym a układem odstępującym od porządku czasu na rzecz porządku innego rodzaju. Biografowie Schulza zazwyczaj tworzyli biografie całościowe. Należą do nich *Regiony wielkiej herezji* Jerzego Ficowskiego, *Schulz pod kluczem* Wiesława Budzyńskiego, w pewnym sensie także dające się zakwalifikować do gatunku biograficznego dwa teksty Jerzego Jarzębskiego: *Schulz* z serii „A to Polska właśnie” i wstęp do wydania w serii „Biblioteka

<sup>3</sup> Por. np. Ch. Klein, *Biografia jako figura myśli – założenia badań i narracji biograficznych*, „Schulz/Forum” 2020, nr 16, s. 111; A. Nasilowska, *Biografia: zwrot biograficzny*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/553-biografie-zwrot-biograficzny.html> [dostęp: 24.01.2021].

<sup>4</sup> H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2010, s. 83.

<sup>5</sup> P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 1: *Intryga i historyczna opowieść*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 2008, s. 17.

Narodowa”, a przede wszystkim ostatnia biografia Anny Kaszuby-Dębskiej *Bruno. Epoka genialna*<sup>6</sup>. Model selektywny reprezentują natomiast: poprzednia książka Kaszuby-Dębskiej *Kobiety i Schulz* oraz *Uczniowie Schulza* Budzyńskiego, a w mniejszym stopniu jego *Miasto Schulza*<sup>7</sup>. Dwie spośród wymienionych biografii mają układ chronologiczny: *Regiony wielkiej herezji* Ficowskiego oraz wstęp do edycji w „Bibliotece Narodowej” Jarzębskiego. Resztą rządzi porządek tematyczny i nawet jeśli w poszczególnych partiach opowieść odzwierciedla przebieg życia Schulza, to układ całości jest raczej gwieździsty niż linearny. Na przykład Budzyński zaczyna wstęp *Szulz pod kluczem* od roku 1936; pierwszy rozdział tej książki zaś traktuje o śmierci, do której autor powróci jeszcze w rozdziale „Zawidowca gabinetu rysunkowego”. Jarzębski w *Szulzu* dwukrotnie sprowadza bohatera na świat, a to dlatego, że pierwsze narodziny otwierają krótką biografię Drohobycza, a dopiero drugie – biografię bohatera<sup>8</sup>. Kaszuba-Dębska w *Brunonie. Epoka genialnej* wychodzi od zdarzeń paryskich.

Na poziomie mikro biograf dokonuje wyboru tego, co chce przedstawić i w jakiej mierze, a także jakimi środkami. Choć ma w tym pełną dowolność, wydarzenia z życia bohatera apelują do niego o reprezentację w opowieści, miniony czas domaga się uobecnienia. Andrzej Franaszek, biograf Zbigniewa Herberta i Czesława Miłosza, przyznał: „raz poznane informacje nawołują, by je przytoczyć”<sup>9</sup>. Podobnie określiła swoje zadanie biografka Virginii Woolf – Hermione Lee: „biograf powinien możliwie jak najsumienniejsz zrelacjonować bądź zrekonstruować wszelkie dostępne informacje i interpretacje”<sup>10</sup>. Czasem to wyzwanie stojące przed biografem jest bardzo wymagające. Ficowski miał poczucie doniosłości swojej roli:

Niewiedza dotycząca tak niedawno zmarłego pisarza była zdumiewająca. Dość powiedzieć, że jeszcze w 1961 roku błędnie podawano w różnych publikacjach datę jego urodzenia, a skąpe wiadomości o jego życiu i śmierci pełne bywały luk i przeinaczeń. Wojna, zmiana granic kraju, śmierć większości najbliższych przyjaciół Schulza, zagłada jego obfitej korespondencji, zaginięcie wszystkich jego autografów i rękopisów – wszystko to sprawiło, że trzeba było działać prawie po omacku, często metodami niemal detektywistycznymi, a niekiedy – archeologicznymi. Tak dokładnie zaprzepaścił się czas jego biografii i jej bliscy świadkowie<sup>11</sup>.

Tyle, ile zostało z zaprzepaszczonego czasu biografii, i pamięć o jej świadkach chciał Ficowski ocalać w *Regionach wielkiej herezji*. Jak to ujął badacz jego działalności, Jerzy Kandziora:

<sup>6</sup> Por. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Sejny 2002; W. Budzyński, *Szulz pod kluczem*, Warszawa 2001; A. Kaszuba-Dębska, *Bruno. Epoka genialna*, Kraków 2020; J. Jarzębski, *Wstęp*, [w:] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1998; tegoż, *Szulz*, Wrocław 1999.

<sup>7</sup> Por. A. Kaszuba-Dębska, *Kobiety i Schulz*, Gdańsk 2016; W. Budzyński, *Miasto Schulza*, Warszawa 2005; tegoż, *Uczniowie Schulza*, Warszawa 2011.

<sup>8</sup> Por. J. Jarzębski, *Szulz*, s. 7 i 28.

<sup>9</sup> A. Franaszek *Postscriptum*, [w:] tegoż, *Herbert. Biografia*, t. 2: *Pan Cogito*, Kraków 2018, s. 381.

<sup>10</sup> H. Lee, *Biomitografowie, czyli życiorysy Virginii Woolf*, przeł. J. Mikos, „Literatura na Świecie” 1999, nr 7/8, s. 349.

<sup>11</sup> J. Ficowski, dz. cyt., s. 13–14.



Byłby więc Ficowski w części biograficznej swej książki o Schulzu także kimś w rodzaju medium i iluzjonisty, wyprowadzającego treść zgładzonych listów z poszlak, ze śladów, animującego czas przeszły, powołującego go do życia<sup>12</sup>.

Nawet jeśli Ficowski był „iluzjonistą”, był też „medium”, a przynajmniej sam tak siebie postrzegał. Widzimy u niego i innych biografów niesłabnący respekt wobec „prawdy”. Wielu z nich wypowiada się podobnie jak Kaszuba-Dębska: „przede wszystkim brakowało mi całościowej biografii, której dominantą byłaby prawda, może bolesna, ale prawda, a nie mityczna poetycka opowieść”<sup>13</sup>. Na ogół biografowie odczuwają bowiem moralny obowiązek względem bohatera i czytelników równoznaczny z podpisaniem tak zwanego paktu biograficznego<sup>14</sup>. Dlatego – jak dowodziłam w eseju *Dzieciństwo w biografii pisarza. Przypadek Brunona Schulza* – niezależnie od skomplikowania relacji pomiędzy narracją biograficzną a realnym życiem, prawda pozostaje ważną kategorią w schulzowskiej biografistyce dlatego, że nieustannie przywołują ją sami biografowie<sup>15</sup>. Ich wiara w siebie pozostaje w ciągłej sprzeczności z poststrukturalną koncepcją narracji; niemniej weźmiemy ją za dobrą monetę.

Odsłanianie prawdy nie jest równoznaczne z przedstawianiem wszystkich wydarzeń z życia bohatera. Uchwycił to Michał Paweł Markowski, stwierdzając: „Jako narracja na temat życia, biografia jest sztuką wykluczeń, wyborów i pominięć”<sup>16</sup>. Za Rolandem Barthesem powiedzielibyśmy, że biograf opowiada to, co konieczne, by rozwinąć fabułę, bez zbędnych szumów<sup>17</sup>. Nie da się i nie ma potrzeby opowiedzieć wszystkiego, poziom kako-grafii byłby zbyt duży. By posłużyć się słowami Ficowskiego: nie można odzyskać całego czasu biografii rozumianej jak życie w biografii rozumianej jako opowieść. Ale w takim razie pojawia się pytanie, w których punktach oś czasu biografii-opowieści ma być zbieżna z osią życia bohatera. Ile opowieści, tyle decyzji oczywiście.

### Tempo życia a tempo biografii

Dodatkowo – na co zwraca uwagę Paul Murray Kendall – przed biografem stoi wyzwanie, aby snując opowieść, starał się naśladować rytm życia swego bohatera polegający na tajemniczym

<sup>12</sup> J. Kandziora, *Poeta w labiryncie historii. Studia o pisarskich rolach Jerzego Ficowskiego*, Gdańsk 2016, epub.

<sup>13</sup> P. Justova, *Anna Kaszuba-Dębska: Schulz czytany na nowo [WYWIAD]*, <https://culture.pl/pl/artykul/anna-kaszuba-debska-schulz-czytany-na-nowo-wywiad-0> [dostęp: 24.01.2021].

<sup>14</sup> Termin „pakt biograficzny”, niejednokrotnie wykorzystywany w badaniach biograficznych, został oczywiście ukuty na zasadzie analogii do paktu autobiograficznego Philippe’a Lejeune’a.

<sup>15</sup> K. Warska, *Dzieciństwo w biografii pisarza. Przypadek Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2020, nr 16, s. 5–22.

<sup>16</sup> M.P. Markowski, *Cień biografisty. Życie odkrywane*, „Tygodnik Powszechny. Katolickie pismo społeczno-kulturalne” 2010, nr 17, dod., także online: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/cien-biografisty-145068> [dostęp: 24.01.2021].

<sup>17</sup> Por. R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999.

poczuciu naturalności<sup>18</sup>. Tak więc tempo biografii powinno odpowiadać temu życia. Ale jak uchwycić ów naturalny rytm, skoro niepodobna przeliczyć godzin/dni/miesiące/lat na wyrazy/zdania/akapity? Mieke Bal stwierdza z ufnością: „jesteśmy w stanie oszacować prędkość, z jaką rozmaite wydarzenia są nam przedstawiane”<sup>19</sup>. Chodzi o rytm, a więc „miarę prędkości prezentacji”, jak to ujmie Bal<sup>20</sup>. Przypomnijmy, że również Ricoeur, referując pogląd Günthera Müllera, wskazywał na relację między czasem opowiadany a czasem opowiadania<sup>21</sup>.

Śmiała deklaracja Bal zachęca do tego, byśmy poszli dalej w naszych rozważaniach. Na planie opowieści niewielka reprezentacja wydarzeń realizuje się między innymi poprzez przyspieszenia tempa akcji. Natomiast duża reprezentacja – poprzez jego spowolnienia. Nie interesuje nas tu zachowanie zasady chronologii. Istotna jest przestrzeń wyznaczana przez Ricoeura: „Odchylenia w zakresie tempa można umieścić w przedziale między maksymalnym spowolnieniem, którym jest *pauza*, a maksymalnym przyspieszeniem, którym jest *elipsa*”<sup>22</sup>. Bal dookreśla drugi z tych punktów granicznych: gdy pewnej części czasu obejmowanego przez fabułę nie poświęca się absolutnie żadnej uwagi czas fabuły (*time of fabula*) jest nieskończenie dłuższy niż czas opowieści (*story-time*)<sup>23</sup>.

Biorąc pod uwagę prozę, Bal stwierdza: „Uwaga poświęcana danemu elementowi może być analizowana jedynie w relacji do uwagi poświęcanej innym elementom”<sup>24</sup>. Możemy się zgodzić, że tak jest w tekstach fabularnych. Transponując jej teorię na pole biograficzne, pozostajemy jednak w potrzasku „prawdy” – na horyzoncie pojawia się plan życia bohatera. Nawet jeśli opowieść zastępuje – a nie rekonstruuje – rzeczywistość, plany te łączy bardzo cienka nić, niechby była tylko intencją biografę. Elipsy, streszczenia, sceny, retardacje i pauzy odnoszą się więc nie tylko do innych elementów biografii, ale też do prawdy, o którą zabiega biograf<sup>25</sup>. Oś życia bohatera pozostaje punktem odniesienia względem osi czasu w biografii. Jest to zależność, która postulatywnie odróżnia biografie od powieści – w tej ostatniej czas fabuły jest szerszy od czasu akcji, ale poza nim nie ma już kolejnego planu.

W niektórych biografiiach rzeczywiście odczuwamy Kendallowską uludę naturalnego biegu życia, w innych – z przyjemnością gramy w grę z czasem. Według Kandziory Ficowski wzorował

---

<sup>18</sup> A. Calek, *Biografia naukowa. Od koncepcji do narracji: interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, Kraków 2013, s. 30. Por. też P. M. Kendall, *Art of biography*, London 1965, s. 15.

<sup>19</sup> M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. E. Krzemppek i in., Kraków 2009, s. 101. Por. też P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 2: *Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*, przeł. J. Jakubowski, Kraków 2008, rozdz. „Gry z czasem”.

<sup>20</sup> M. Bal, dz. cyt., s. 101.

<sup>21</sup> P. Ricoeur, dz. cyt., s. 127 i nast.

<sup>22</sup> Tamże, s. 137.

<sup>23</sup> M. Bal, dz. cyt., s. 102.

<sup>24</sup> Tamże, s. 102.

<sup>25</sup> Por. tamże, s. 103.

się na powieści realistycznej i dlatego niwelował luki i pęknięcia w biografii Schulza<sup>26</sup>. Ale nowoczesna biografia chętnie zaburza „naturalny” bieg czasu – nie tylko w imię atrakcyjności czy oryginalności, lecz także by sprawnie sterować uwagą czytelnika i nadawać wydarzeniom określone sensy, a także odsłaniać skomplikowanie rzeczywistości. Jednocześnie wszelkie manipulacje w biografii pisarza wydają się zgoła schulzowskie, choćby autorzy dopisywali w kalendarzu trzynasty miesiąc i podążali bocznymi odnogami czasu.

Biograf może jednym zdaniem opowiedzieć sto lat albo też przez kilka akapitów drobiazgowo referować to, co wydarzyło się w ułamku sekundy. W taki sposób Ficowski opowiedział zdarzenia I wojny światowej, w których uczestniczył jego bohater:

Ale nadeszły wakacje i rozpoczęła się pierwsza wojna światowa. Kiedy wybuchła, część rodziny w obawie przed zbliżającym się frontem wyjechała do Wiednia. Pogorszenie się stanu zdrowia ojca zmusiło do rychłego powrotu, tym bardziej że i Bruno niedomagał. [...] Kiedy w 1915 roku ojciec zmarł, było to dla Brunona tragicznym i ostatecznym końcem szczęśliwej epoki życia, zaginionej bezpowrotnie po tamtej stronie pierwszej wojny światowej, epoki, której wskrzeszenia, mitologicznej rekonstrukcji miał się podjąć w swej twórczości. [...] Bruno kontemplował w rozgoryczeniu swoje sieroctwo: bez ojca, bez domu swego dzieciństwa, bez rezultatów swych niedawnych aspiracji, z którymi musiał się pożegnać, porzucając studia. Próbował jeszcze podjąć je na nowo, kontynuując naukę architektury na uczelni wiedeńskiej pod koniec wojny, w latach 1917–1918, ale zbliżający się upadek monarchii, rozruchy rewolucyjne w Wiedniu, zamęt wojenny i widoki na odzyskanie niepodległości Polski sprawiły, że studia porzucił raz jeszcze – tym razem już definitywnie – i powrócił do domu<sup>27</sup>.

41

Powyższy tekst to niecałe sto pięćdziesiąt wyrazów. Jarzębski w *Schulzu* pisze jeszcze krócej i właściwie optymistycznie:

niebawem jednak wybuchła wojna i na dobre przerwała jego karierę jako przyszłego architekta. Rodzina Schulzów wyjechała do Wiednia, aby uniknąć skutków rosyjskiej ofensywy. Bruno korzystał, ile mógł, z tego pobytu w jednej ze stolic ówczesnej sztuki i literatury, uczęszczał nawet przez parę miesięcy na zajęcia w wiedeńskiej politechnice, bywał też częstym gościem w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, żadnych jednak formalnych studiów nie ukończył. Schulzowie wrócili do Drohobycza już w roku 1915 – i w tym samym roku zmarł po długiej chorobie stary Jakub Schulz<sup>28</sup>.

Oba te fragmenty warto porównać z sześćdziesięcioma dwoma wpisami dziennymi Joanny Sass na portalu schulzforum.pl lub jej artykułem *Kronika uchodźcy*, opublikowanym w 10. numerze czasopisma „Schulz/Forum”<sup>29</sup>. Stąd rozpoznanie Stanisława Rośka, oparte – jak sądzę – na myśli White’a, że biografia i kalendarz leżą na przeciwległych biegunach historiografii:

<sup>26</sup> Por. J. Kandziora, dz. cyt., s. 222.

<sup>27</sup> J. Ficowski, dz. cyt., s. 26–27.

<sup>28</sup> J. Jarzębski, *Schulz*, s. 31–32.

<sup>29</sup> J. Sass, *Kronika uchodźcy*, *Schulz/Forum* 2017, nr 10, s. 22–40.

Kalendaria nie są ideo-logiczne. Kalendaria są chrono-logiczne. Jedyną władzą, którą uznają, to czas i jego nieublagana linearność, sekwencyjność, następowanie po sobie kolejnych dni i lat. Żadnych równoległości, bocznych odnóg, niespodziewanych powrotów. W kalendarzach obowiązuje tradycyjna temporalność<sup>30</sup>.

Biograf celowo kieruje uwagę czytelnika na dany fakt, to znaczy więcej i dłużej o nim opowiada, gdy uważa, że jest to z jakiegoś powodu fakt szczególny. Chciał tego już Kendall, co następująco referuje Anita Ciałek:

autor [biografii – K.W.] winien przeznaczać więcej miejsca na określone wydarzenia nie w zależności od ilości posiadanego materiału, lecz uwzględniając wagę konkretnego faktu w życiu portretowanej postaci<sup>31</sup>.

Jednak Rosiek nieufnie podchodzi do wyborów biografów Schulza:

Wybór bowiem jest prawem (często stosowanym opacznie) i przywilejem (często nadużywanym) biografy, który tworzy dyskurs wedle własnej zasady, włączając w jego ramy zaledwie część znanych mu zdarzeń, inne skazując na banicję: marginalizację lub zapomnienie<sup>32</sup>.

Dobierając ważne wydarzenia, autor może kierować się różnymi pobudkami: głosem intuicji, wyznaniem samego bohatera, który uważał jakies wydarzenie za ważące na swoim życiu, tradycją w badaniach nad daną postacią, hierarchią swoich czasów i/lub obowiązującą konwencją pisania biografii. Tradycyjnie w biografii Schulza najważniejsza wydaje się jego śmierć. Jak udowodniał Jakub Orzeszek, to fakt założycielski dla *Regionów wielkiej herezji*<sup>33</sup>, otwierający *Szulza pod kluczem*, rozpisany na wiele wersji w *Brunonie. Epoce genialnej*, tłumaczący kształt wstępu do wydania w „Bibliotece Narodowej”. Jako czytelnicy biografii Schulza na długie chwile zostajemy na rogu Mickiewicza i Czackiego i nieraz będziemy tam powracać. Może tylko w *Szulzu* Jarzębskiego śmierć pisarza zostaje potraktowana jak inne wydarzenia i zgodna z popularnonaukową konwencją serii „A to Polska właśnie”, w której życiorysy bohaterów zostają zunifikowane.

Zgodnie z obawą Rośka dumni ze swoich odkryć biografowie nieraz wydłużają i nasycają szczegółami pewne partie opowieści we własnym interesie. Gdy uda im się pozyskać dużo informacji, wydarzenie zostaje dowartościowane, a następnie nawet głęboko utrwalone w tradycji niejako przez przypadek. Czasem chodzi o zdarzenia tylko luźno związane z życiem bohatera. To jeden z głównych zarzutów Arkadiusza Kalina wobec *Brunona. Epoki genialnej*:

Niestety daje to momentami efekt nawalu informacji drugo- i trzeciorzędnych, często niemających nic wspólnego z biografią Schulza – to na przykład szczegółowo wyliczone dokonania profesorów

<sup>30</sup> S. Rosiek, *Biografia Schulza jako wyzwanie (rzucane historii)*, „Schulz/Forum” 2015, nr 6, s. 76. Por. też H. White, *Znaczenie narracyjności dla przedstawiania rzeczywistości*, [w:] tegoż, *Poetyka pisarstwa historycznego*, s. 141 i nast.

<sup>31</sup> A. Ciałek, dz. cyt., s. 30.

<sup>32</sup> S. Rosiek, dz. cyt., s. 75.

<sup>33</sup> J. Orzeszek, *Szulz i żaloba. O drugim ciele pisarza*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 168–185. Por. też H. Lee, dz. cyt., s. 344 i nast.

lwowskiej politechniki, gdzie studiował brat pisarza, Izydor (s. 275–276), czy obszerny opis wywołanego niemieckim bombardowaniem pożaru drohobyckiej rafinerii i prób jej ugaszenia (s. 525–526). To sprawia, że opowieść co rusz popada w dygresje i nadmiernie szczegółowe dopowiedzenia. I choć to żywioł narracyjny autorki, gubi się jednak w tym biografia głównego bohatera<sup>34</sup>.

Biograf może też zagęszczać i skracać swoją opowieść na jakiś temat, jeśli uważa go za nudny dla czytelnika lub nieistotny, albo nawet omijać w potencjalnej narracji znane sobie wydarzenia czy całe ich sekwencje. W takim wypadku wie, że coś spotkało bohatera, ale celowo nie dzieli się tym z czytelnikiem. Jego wybory mogą być jednostkowe, ale konkretne tematy bywają pomijane lub prędko streszczane ze względów kulturowych czy *stricte* ideologicznych, analogicznie do reprezentowania i nadreprezentowania innych tematów. Przyczyną przyspieszania akcji biografii jest też niedostateczna ilość materiału lub niewiedza na jakiś temat. W takim wypadku biograf może tylko o czymś napomknąć lub postawić hipotezę, świadomie przemilczeć temat, by nie wprowadzić czytelnika w błąd, lub w ogóle nie mieć wiedzy o jakimś wydarzeniu. W przypadku Schulza archiwum jest skromne i nastęcza biografom wielu trudności. Na przykład, mimo że Schulz przez pierwsze cztery lata edukacji uczył się w męskiej szkole ludowej, zarówno Ficowski, jak i Jarzębski piszą tylko o jego okresie gimnazjalnym. Budzyński cytuje ucznia, który wspominał, że chodził do tej samej szkoły co Schulz. Dopiero Kaszuba-Dębska porusza temat szkoły ludowej, ale nie dysponuje materiałami, by podawać jakieś szczegóły<sup>35</sup>.

### Przykład: przyspieszane dzieciństwo

Mieke Bal, pisząc o relacjach czasowych w dziewiętnastowiecznej powieści, zwraca uwagę na dysproporcje między motywami dzieciństwa i pierwszej miłości:

Weźmy za przykład historię całego życia, tak często spotykaną w literaturze XIX wieku. Na fabułę składają się narodziny bohatera, jego dzieciństwo, dojrzewanie, służba wojskowa, pierwsza miłość, ambicje społeczne, stopniowe niedołączenie oraz śmierć. Można określić liczbę stron przeznaczoną na każdy z tych etapów. To proste ćwiczenie często pokazuje, że niektórym z nich poświęca się więcej uwagi niż innym. Na przykład dzieciństwo jest zazwyczaj szybko streszczane, podczas gdy o «pierwszej miłości» pisze się o wiele bardziej szczegółowo<sup>36</sup>.

Ten sam mechanizm niejednokrotnie działał i niejednokrotnie działa nadal w wypadku biografii pisarzy. Dzieciństwo w biografii bowiem podlega mechanizmom skracania. Przyznała to

<sup>34</sup> A. Kalin, *Fantastyczny pan Schulz*, <http://czaskultury.pl/czytanka/fantastyczny-pan-schulz/> [dostęp: 15.03.2021].

<sup>35</sup> Tamże, s. 133–137. Por. też K. Warska, [1898–1902], <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/1898-1902> [dostęp: 12.01.2020].

<sup>36</sup> M. Bal, dz. cyt., s. 102.

Anna Arno, biografka Konstantego Ildefonsa Galczyńskiego, Konstantego Jeleńskiego i Pauli Modersohn-Becker:

Dla biografę pierwsze dwadzieścia lat życia bohatera to właściwie jeden rozdział, dużo tu gdybania, historia miasta, z którego pochodził, dzieje rodziny Ale już dwadzieścia lat między czterdziestką a sześćdziesiątką albo między sześćdziesiątką a osiemdziesiątką, to jest potężna praca<sup>37</sup>.

Podejście do tematu dzieciństwa w biografistyce można by prześledzić w czasie, podobnie jak na ogólnym poziomie kultury Zachodu zrobił to Philippe Ariès. Bez wątplenia kulturowe klisze odbijają się w biografistyce. Długo dzieciństwo wydaje się użyteczne w biografii pisarza głównie wtedy, gdy biograf odkryje w nim jakieś wydarzenie formacyjne. Może zatem minąć czytelnikowi błyskawicznie. Natomiast analizując biografie synchronicznie, zaobserwujemy różnice w zależności od przyjętej przez autora konwencji biograficznej. Dzieciństwo jest raczej pobieżnie omawiane w monografiach typu życie i twórczość, takich jak wstępy do edycji w „Bibliotece Narodowej”. Średnio zajmuje tam ono sześć akapitów<sup>38</sup>. Inny standard wyznaczają dwudziestopierwszowieczne biografie totalne. Na przykład Radosław Romaniuk w biografii Jarosława Iwaszkiewicza szczegółowo analizuje relacje rodzinne, klimat dzieciństwa, zetknięcia z kulturą i sztuką, edukację, rozrywki, wychowanie i socjalizację, podróże, śmierć ojca, przeprowadzki do Warszawy, Elizawetgradu i Kijowa ze wszystkimi ich konsekwencjami, pierwsze przebliski talentu literackiego, udzielanie korepetycji niewiele młodszym uczniom, relacje z rówieśnikami, rodzący się (homo)erotyzm i dramaty egzystencjalne<sup>39</sup>. Podobnie Klementyna Suchanow, która jeszcze szerzej i jeszcze szczegółowiej zarysowuje tło dorastania Gombrowicza<sup>40</sup>.

Także Ficowski sporo pisał o dzieciństwie Schulza w *Regionach wielkiej herezji*, które w swojej ostatniej wersji (to jest *Regionów wielkiej herezji i okolic*) obejmują jednaście stron tekstu z ilustracjami na temat biografii i kolejne dziesięć o twórczości – powtórzonym dzieciństwie<sup>41</sup>. Ficowski zaczyna

<sup>37</sup> Biografia. O atrakcyjności gatunku i jego pułapkach, w rozmowie uczestniczyli: A. Arno, A. Czabanowska-Wróbel, G. Kubica-Heller, M. Szumna, M. Urbanowski, T. Wałas i M. Wyka, moderowała A. Pekaniec, „Dekada Literacka” 2018, nr 2/3 (36/37), s. 39.

<sup>38</sup> Por. M. Głowiński, *Wstęp*, [w:] J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, wyd. czwarte rozszerzone, Wrocław 1986; A. Zawada, *Wstęp*, [w:] J. Iwaszkiewicz, *Opowiadania wybrane*, oprac. A. Zawada, Wrocław 2001, s. V–XXI; J. Trznadel, *Wstęp*, [w:] B. Leśmian, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, wyd. pierwsze elektroniczne, na podst. wyd. trzeciego rozszerzonego (1991), Wrocław 2019, epub; E. Wiegandtowa, *Wstęp*, [w:] J. Wittlin, *Sól ziemi*, oprac. E. Wiegandtowa, Wrocław 1991, s. VI–XLII; M. Wójcik, *Wstęp*, [w:] E. Zegadłowicz, *Zmory. Kronika z zamierzchłej przeszłości*, oprac. M. Wójcik, Wrocław 2006, s. VII–XLVIII; W. Bolecki, *Wstęp*, [w:] S.I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, wstęp i oprac. W. Bolecki, Wrocław 2017, s. V–XI; J. Błoński, *Wstęp*, [w:] S.I. Witkiewicz, *Wybór dramatów*, wyboru dokonał i wstępem poprzedził J. Błoński, tekst i przypisy opracował M. Kwaśny, wyd. drugie poprawione, Wrocław 1983, s. V–XXIX; W. Wójcik, *Wstęp*, [w:] Z. Nalkowska, *Granica*, oprac. W. Wójcik, Wrocław 1971, s. III–XIV; E. Wiegandt, *Wstęp*, [w:] Z. Nalkowska, *Romans Terezy Hennert*, Wrocław 2001, s. V–XIV.

<sup>39</sup> R. Romaniuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 1, Warszawa 2012, rozdziały „Domy i ludzie”, „Wyspa Tymoszówka”, „Stracone pokolenie”, „Strona Byszew”.

<sup>40</sup> K. Suchanow, *Gombrowicz. Ja geniusz*, Czarne 2017, rozdziały „Maloszyce”, „Służewska 3”.

<sup>41</sup> J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 17–28, 29–38.

chronologicznie, od narodzin Schulza. Opowiada o ówczesnym Drohobyczu, rodzinie, relacjach z rodzicami, żydostwie, związkach z rówieśnikami, szkole, pierwszych przejawach talentu artystycznego i literackiego, fizjonomii i cechach psychicznych. Ten etap życia swojego bohatera relacjonuje aż po studia i I wojnę światową. W swoim oglądzie dzieciństwa Ficowski chce podążać za Schulzem:

Najaktywniejszy duchowo stosunek do otaczającej rzeczywistości daje dzieciństwo: każdemu odbiorowi wrażeń, każdemu doznaniu towarzyszy akt kreatorski wyobraźni, na każdym kroku rodzą się mity etiologiczne. Jest to powtarzający się na wstępie każdej indywidualnej biografii prapoczątek, stworzenie świata. Rzeczywistość, zaznawana po raz pierwszy, nie usystematyzowana doświadczeniem, nie obciążona żadną wiedzą o jej prawidłach i strukturze, podporządkowuje się nowym asocjacjiom, przybiera proponowane jej kształty, ożywa zapłodniona dynamizującym widzeniem. Tam właśnie, w owej mitotwórczej sferze, jest źródło, i meta dzieła Brunona Schulza i jego programu artystycznego<sup>42</sup>.

Wiesław Budzyński w *Schulzu pod kluczem*, przeskakując z tematu na temat, o dzieciństwie wspomina tylko przy okazji. To niedowartościowanie można oczywiście łatwo usprawiedliwić: dzieciństwo było wtedy tematem zagospodarowanym przez Ficowskiego. Do tego niespecjalnie znali je informatorzy Budzyńskiego, z których opowieści budował on swoją narrację.

We wstępie do wydania w „Bibliotece Narodowej”, przygotowanym przez Jarzębskiego, dzieciństwo Schulza jest jako faza życia proporcjonalne do innych jego okresów. Obejmuje pięć akapitów (dwie strony), w stosunku do trzynastu i pół strony całej części biograficznej. Za pierwsze lata dzieciństwa starcza opowieść o ówczesnym Drohobyczu. Potem następuje etap szkolny: Schulz ujawnia talent, cierpi wyobcowanie, zdradza predylekcję do masochizmu. Po czasie względnie spokojnym następuje trudna sytuacja rodzinna. Później Schulz idzie na studia<sup>43</sup>. W *Schulzu* z „A to Polska właśnie” wygląda to właściwie podobnie, choć książka jest znacznie obszerniejsza niż wstęp do *Opowiadań*. Jarzębski skupia się na dobrych wynikach w nauce swojego bohatera<sup>44</sup>.

Kaszuba-Dębska w *Kobietach i Schulzu* portretuje matkę pisarza, a przy okazji pokrótce wspomina o jego dzieciństwie<sup>45</sup>. W *Epoce genialnej* stara się odtworzyć ten czas, lecz wyraźnie brak jej materiałów. W szkole ludowej omawianej przez tę autorkę panuje bieda, a dzieci harczą. Potem Schulz pisze egzaminy, dostaje psa i wreszcie idzie do gimnazjum – to dla niego wspaniały okres: ma świetne wyniki w nauce, dobre relacje z kolegami i może rozwijać swoją wielką pasję – rysowanie<sup>46</sup>.

<sup>42</sup> Tamże, s. 29.

<sup>43</sup> J. Jarzębski, *Wstęp*, s. IX–X.

<sup>44</sup> Tegoż, *Schulz*, s. 29–31.

<sup>45</sup> A. Kaszuba-Dębska, *Kobiety i Schulz*, s. 313–314.

<sup>46</sup> Tejże, *Bruno. Epoka genialna*, s. 150.

Gdy przyrzeć się temu bliżej, czas od narodzin Schulza do egzaminów przed pierwszą klasą gimnazjum mija więc w mgnieniu oka. Ficowski skupia się na ówczesnych relacjach z matką, dla Jarzębskiego ten okres w ogóle nie istnieje. Inną wrażliwością wykazuje się Kaszuba-Dębska: w jej *Brunonie* dzieciństwo Schulza ciągnie się niemiłosiernie nie dlatego, że autorka drobniogowo opisuje wydarzenia z tego czasu, lecz dlatego, że zamiast pisać o bohaterze, obszernie cytuje – na przykład – utyskiwania księdza na niesforne dzieci. U Jarzębskiego niewielką reprezentację zyskuje też okres późniejszy. Kiedy badacz pisze:

Należał do najlepszych, najpilniejszych uczniów drohobyckiego gimnazjum realnego im. Cesarza Franciszka Józefa [...]. Uczył się tam od roku 1902, a maturę zdał w 1910 r. z wyróżnieniem – potem wybrał się studiować architekturę na Politechnice Lwowskiej<sup>47</sup>,

to streszcza nam osiem lat życia, do których już nie powrócimy.

Jak analizuje Bał, chwytem, który pozwala na takie manipulacje czasem, jest pseudoelipsa, czyli rodzaj ministreszczenia, a granica między nimi jest bardzo płynna<sup>48</sup>. W ten sposób na przykład kilkanaście lat otrzymuje swoją reprezentację w tekście w postaci jednego akapitu, a rok wchodzenia w dorosłość, połączony z juveniliami, zostaje opowiedziany na kilkunastu stronach. Ficowskiemu takie skróty zdarzały się rzadko, miał on prozatorski rozmach.

Jednak przyglądając się całej dotychczasowej biografistyce schulzowskiej, możemy się zdziwić. Schulz żył pięćdziesiąt lat. Maturę zdał w 1910 roku, mając osiemnaście lat. Tak więc dzieciństwo i lata młodości stanowią jedną trzecią jego życia mierzonego według kalendarza. W tej perspektywie nawet jego dzieciństwo trzeba by uznać za nieco przyspieszone.

### Czas wewnętrzny i uwspólniony

Na podstawie dotychczasowych rozważań można by odnieść wrażenie, że biografistyka w niewielkim stopniu różni się od innych gatunków spod znaku *non-fiction*. Wspomnieliśmy bowiem tylko o tym, że w przeciwieństwie do powieści biografia odsyła również do sfery wydarzeń minionych. A jednak biograficzna oś czasu na naszych oczach dodatkowo jak gdyby się rozwarstwia. Biograf, próbując uchwycić „prawdę” na temat danego człowieka i jego losów, rekonstruuje bowiem to, co wydarzyło się – powiemy znów za Ricoeurem – w czasie kalendarzowym, a ponad nim w czasie powszechnym, kosmicznym<sup>49</sup>, ale też prawdę wewnętrzną pisarza z czasu przeżywanego, prywatnego, czasu wspomnień i doświadczeń. W zależności

---

<sup>47</sup> J. Jarzębski, *Schulz*, s. 31.

<sup>48</sup> M. Bał, dz. cyt., s. 103–104.

<sup>49</sup> P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 3: *Czas opowiadany*, przekł. U. Zbrzeźniak, Kraków 2008, rozdz. „Pomiędzy czasem przeżywanym i czasem powszechnym: czas historyczny”, s. 149–180.



od nastawienia biografu i charakteru opowiadanych przez niego wydarzeń jeden z tych dwóch planów – a więc „prawda historyczna” lub „prawda wewnętrzna” – staje się ważniejszy<sup>50</sup>.

Na mocy prawdy wewnętrznej okresy, które zegary czy kalendarze odmierzą jako stosunkowo krótkie, mogą się wydłużać, i odwrotnie. Jak pisze Tomasz Mann w *Czarodziejskiej górze*:

Jeżeli każdy dzień jest taki sam jak wszystkie, to wszystkie one są jak jeden dzień i przy zupełnej jednostajności najdłuższe życie wydałoby się całkiem krótkie i uleciałoby niepostrzeżenie. Przyzwyczajenie jest jakby uśpieniem albo przynajmniej osłabieniem zmysłu czasu i jeżeli lata młodości upływają wolno, a życie późniejsze coraz szybciej, to z pewnością polega to również na przyzwyczajeniu<sup>51</sup>.

Wbrew White'owi, który uważał, że życie jako takie nie ma początku, środka i końca, postrzegamy je w kategoriach opowieści. Wchodzimy w rolę gawędziarza: budujemy mikronarracje o naszym życiu, nie umiając myśleć inaczej. Dowodził tego David Carr, uparty adwersarz White'a<sup>52</sup>. Nie będziemy oczywiście postulować wywoływania duchów, by pytać je o narrację o własnym życiu. Biografom muszą wystarczyć materiały źródłowe i świadectwa samych pisarzy.

Natomiast w perspektywie biografów ich własne życie na pewien czas zespala się z życiem bohaterów. Ich czas się uwspólnia. Czas wewnętrzny, o którym mowa, w istocie jest tylko wyobrażeniem motywowanym empatią biografu. Empatyczne snucie opowieści to powinność, którą możemy w szczególności wywieść z innej książki Ricoeura – *O sobie samym jako innym*, w której filozof wskazuje na opowieść jako podstawowe narzędzie rozumienia siebie innego i innego drugiego – tego-który-jest-sobą<sup>53</sup>. Tak chyba traktują biografie Schulza jego dotychczasowi biografowie. Ficowski-medium, dla którego sprawa Schulza była jednym z życiowych priorytetów, czy Kaszuba-Dębska, która na pytanie, dlaczego zainspirowała ją właśnie postać Schulza, odpowiedziała:

Myślę, że ten temat był mi bliski od zawsze, właściwie od czasów bardzo wczesnego dzieciństwa, kiedy to kodują się w nas obrazy, kształtują emocje, budzi się wrażliwość. Kiedy miałam jakieś 13 lat, dostałam od koleżanki *Sklepy cynamonowe*. Wówczas zafascynowała mnie ta proza i ta fascynacja trwa do dziś. Ta pamięć, cofanie się do źródeł, te nasączone malarską wrażliwością literackie obrazy, które odczuwałam czytając Schulza, przypominały mi świat własnego, pierwotnego dzieciństwa. Odczytywałam w nich to, co bezpowrotnie przeminęło, co dorastając utraciłam, a co było przecież

<sup>50</sup> W *O sobie samym jako innym* Ricoeur dodatkowo komplikuje sytuację. Każdy człowiek, a więc również bohater biografii, zmienia się w czasie, jego *idem* i *ipse* nie nakładają się na siebie jak w klasycznych powieściach, lecz pozostają w dynamicznej relacji do siebie (P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, naukowo oprac. i wstępem poprzedziła M. Kowalska, Warszawa 2018).

<sup>51</sup> T. Mann, *Czarodziejska góra*, przeł. J. Kramsztyk, t. 1, Warszawa 1961, s. 141.

<sup>52</sup> Por. np. D. Carr, *Narrative And The Real World: an Argument For Continuity*, [w:] *The History and Narrative Reader*, ed. G. Roberts, London – New York 2001, s. 147–150.; a także tegoż, *Time, Narrative and History*, Bloomington 1986.

<sup>53</sup> P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, zwłaszcza „Badanie VI. Ten-który-jest-sobą i tożsamość narracyjna”.

tak ważne w kształtowaniu się mojego widzenia świata i chyba dlatego Schulz wówczas tak bardzo na mnie podziałał<sup>54</sup>.

Na swoje dzieciństwo jako ważny okres każe się patrzeć biografowi sam Schulz. Choćby w rzekomym wspomnieniu śnionego w wieku siedmiu lat snu o kastracji, relacjonowanego Stefanowi Szumanowi w liście z 24 lipca 1932 roku<sup>55</sup>. Wielu literaturoznawców interpretowało sztukę Schulza przez pryzmat tego snu, który należy uznać za istotny niezależnie od tego, czy rzeczywiście się Schulzowi przyśnił, czy został wymyślony na potrzeby autoidentyfikacji<sup>56</sup>. W liście pisarza do Stanisława Ignacego Witkiewicza opublikowanym na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” tłumaczył on swoją sztukę, wywodząc ją z doświadczeń dzieciństwa:

Takie obrazy stanowią program, statuują żelazny kapitał ducha, dany nam bardzo wcześnie w formie przeczucia i na wpol świadomych doznań. Zdaje mi się, że cała reszta życia upływa nam na tym, by zinterpretować te wglądy, przelamać je w całej treści, którą zdobywamy, przeprowadzić przez całą rozpiętość intelektu, na jaką nas stać. Te wczesne obrazy wyznaczają artystom granice ich twórczości. Twórczość ich jest dedukcją z gotowych założeń. Nie odkrywają już potem nic nowego, uczą się tylko coraz lepiej rozumieć sekret powierzony im na wstępie i twórczość ich jest nieustanną egzegezą, komentarzem do tego jednego wersetu, który im był zadany<sup>57</sup>.

Poza tym, co jest truizmem, Schulz swoje dzieciństwo opisał prozą i to tak sugestywnie, że właściwie stało się ono synonimem dzieciństwa jako tematu literackiego. Potwierdzają to tematy lekcji języka polskiego i tematy maturalne, które są jednymi z łatwo dostrzegalnych wskaźników kanoniczności. Autobiografizm opowiadań Schulza narzuca się do tego stopnia, że w interpretacji trudno nie zahaczyć o biografię pisarza. Nie oznacza to oczywiście naiwnego rozpatrywania opowiadań jako źródła wiedzy biograficznej, co zdarza się Kaszubie-Dębskiej. Jednak pozostają w mocy słowa Jarzębskiego ze wstępu do *Sklepow cynamonych*, wydanych w ramach *Dzieł zebranych*:

To dość oczywiste, że Schulz utożsamia się ze swoim bohaterem, Józefem. Ale to utożsamienie ma szczególny charakter, bo w roli bohatera Schulz niejako projektuje siebie w różnych chwilach życia: jest dzieckiem, młodzieńcem, a nawet starcem stojącym nad grobem. Dokonuje więc przeglądu swego życia, oglądając je z różnych perspektyw i próbując mu nadać rozmaite sensy<sup>58</sup>.

<sup>54</sup> P. Justova, dz. cyt.

<sup>55</sup> B. Schulz, *List do Stefana Szumana z 24 lipca 1932*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 36.

<sup>56</sup> Por. np. M.P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 79; W. Owczarski, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006, rozdz. „Najcięższy grzech Brunona Schulza”, s. 102 i nast.; T. Olchanowski, *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*, Białystok 2001, s. 73–76; M. Zaleski, *Masochista na Cyterze*, „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 184–203; S. Rosiek, *Odcienie. Siedem fragmentów*, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, s. 25–64; F. Szalasek, *Erros Schulza*, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, s. 75–90.

<sup>57</sup> S.I. Witkiewicz, *Wyniad z Brunonem Schulzem*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17, s. 321–323; B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, s. 106.

<sup>58</sup> J. Jarzębski, *Sklepy bławatne i sklepy cynamone*, [w:] B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 2: *Sklepy cynamone*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, dodatek krytyczny S. Rosiek, oprac. językowe M. Ogonowska, Gdańsk 2019, s. 23.

Czy w takim razie nie byłoby w pełni uzasadnione dłużej i szczegółowiej niż dotąd opowiadać dzieciństwo Schulza?

### Pościg

Elips i streszczeń moglibyśmy w biografjach pisarzy wskazać wiele. Być może najlepiej wiedzą o nich sami biografowie. Ich starania, by adekwatnie oddawać relacje czasowe w biografii – których skomplikowanie udało się tu co najwyżej wstępnie naszkicować – są rozpięte między dwiema skrajnościami. Próba oddania sprawiedliwości życiu bohatera skutkuje z jednej strony opasłymi dziełami, takimi jak trzytomowa biografia Franza Kafki napisana przez Reintera Stacha<sup>59</sup>, w wypadku biografii całościowych; z drugiej strony zaś – biografiami tak zawężonymi, jak opowieść biograficzna autorstwa Béatrice Commengé, skupiająca się na sześciu dniach z życia Rainera Marii Rilkego<sup>60</sup>, w wypadku biografii selektywnych.

Richard Holmes, dzieląc się w *Footsteps. Adventures of a Romantic Biographer* swoim doświadczeniem, użył metafory pościgu. Pisanie biografii to dla niego podążanie tytułowymi śladami bohatera w znaczeniu fizycznego działania<sup>61</sup>, chociaż trudno nie dostrzec w nich także Ricoeurowskich śladów o wymiarze egzystencjalnym, które zbliżają nas do historycznego Innego<sup>62</sup>. W tym ujęciu biografistyka nabiera jeszcze dynamiczniejszego charakteru. Biograf – już nie artysta ani rzemieślnik, ale śledczy czy detektyw – porusza się w czasie i przestrzeni, choć są one w jakiejś mierze – jak pisał Ficowski – już zaprzepaszczone, w każdym razie w przypadku Brunona Schulza.

49

### SUMMARY

A biographer has a great ability to operate with time. He/she lengthens or shortens parts of his/her story, which makes meanings and gives a hierarchy to events. A biographer's actions have consequences because the time of the biography relates to the time of a character's life: the clock time and time as it is experienced. One period that is traditionally abridged in a character's life is

<sup>59</sup> R. Stach, *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*, Frankfurt am Main 2002; tegoż, *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, Frankfurt am Main 2008; tegoż, *Kafka. Die frühen Jahre*, Frankfurt am Main 2014.

<sup>60</sup> B. Commengé, *En face du jardin. Six jours dans la vie de Rainer Maria Rilke*, Paris 2007.

<sup>61</sup> R. Holmes, *Footsteps. Adventures of a Romantic Biographer*, London – New York – Toronto – Sydney 2005, epub.

<sup>62</sup> P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 3: *Czas opowiadany*, s. 171–180.

childhood. By abridging it, a biographer may renege on a moral pact. The case of Bruno Schulz's abridged childhood is of particular importance because of his work and declarations.

## KEYWORDS

theory of biography, Bruno Schulz, narratology, representation, tempo

## BIBLIOGRAPHY

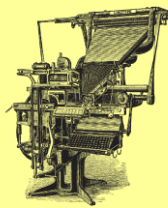
- Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. E. Krzempek i in., Kraków 2009.
- Barthes R., *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999.
- Biografia. O atrakcyjności gatunku i jego pułapkach*, w rozmowie uczestniczyli: A. Arno, A. Czabanowska-Wróbel, G. Kubica-Heller, M. Szumna, M. Urbanowski, T. Walas i M. Wyka, moderowała A. Pekaniec, „Dekada Literacka” 2018, nr 2/3 (36/37).
- Błoński J., *Wstęp*, [w:] S.I. Witkiewicz, *Wybór dramatów*, wyboru dokonał i wstępem poprzedził J. Błoński, tekst i przypisy opracował M. Kwaśny, wyd. drugie poprawione, Wrocław 1983.
- Bolecki W., *Wstęp*, [w:] S.I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, wstęp i oprac. W. Bolecki, Wrocław 2017.
- Budzyński W., *Miasta Schulza*, Warszawa 2005.
- Budzyński W., *Uczniowie Schulza*, Warszawa 2011.
- Budzyński W., *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2001.
- Calek A., *Biografia naukowa. Od koncepcji do narracji: interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, Kraków 2013.
- Carr D., *Narrative And The Real World: an Argument For Continuity*, [w:] *The History and Narrative Reader*, ed. G. Roberts, London – New York 2001.
- Carr D., *Time, Narrative and History*, Bloomington 1986.
- Commengé B., *En face du jardin. Six jours dans la vie de Rainer Maria Rilke*, Paris 2007.
- Ficowski J., *Regiony wielkiej berezji i okolice*, Sejny 2002.
- Franaszek A., *Herbert. Biografia*, t. 2: *Pan Cogito*, Kraków 2018.
- Głowiński M., *Wstęp*, [w:] J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, wyd. czwarte rozszerzone, Wrocław 1986.

- Holmes R., *Footsteps. Adventures of a Romantic Biographer*, London – New York – Toronto – Sydney 2005, epub.
- Jarzębski J., *Schulz*, Wrocław 1999.
- Jarzębski J., *Sklepy bławatne i sklepy cynamonowe*, [w:] B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, dodatek krytyczny S. Rosiek, oprac. językowe M. Ogonowska, Gdańsk 2019.
- Jarzębski J., *Wstęp*, [w:] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1998.
- Justova P., *Anna Kaszuba-Dębska: Schulz czytany na nowo [WYWIAD]*, <https://culture.pl/pl/artykul/anna-kaszuba-debska-schulz-czytany-na-nowo-wywiad-0> [dostęp: 24.01.2021].
- Kalin A., *Fantastyczny pan Schulz*, <http://czaskultury.pl/czytanki/fantastyczny-pan-schulz/> [dostęp: 15.03.2021].
- Kandziora J., *Poeta w labiryncie historii. Studia o pisarskich rolach Jerzego Ficowskiego*, Gdańsk 2016, epub.
- Kaszuba-Dębska A., *Bruno. Epoka genialna*, Kraków 2020.
- Kaszuba-Dębska A., *Kobiety i Schulz*, Gdańsk 2016.
- Kendall P. M., *Art of biography*, London 1965.
- Klein Ch., *Biografia jako figura myśli – założenia badań i narracji biograficznych*, „Schulz/Forum” 2020, nr 16.
- Lee H., *Biomitografowie, czyli życiorysy Virginii Woolf*, przeł. J. Mikos, „Literatura na Świecie” 1999, nr 7/8.
- Mann T., *Czarodziejska góra*, przeł. J. Kramsztyk, t. 1, Warszawa 1961.
- Markowski M.P., *Cień biografą. Życie odkrywane*, „Tygodnik Powszechny. Katolickie pismo społeczno-kulturalne” 2010, nr 17, dodatek, także online: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/cien-biografy-145068> [dostęp: 24.01.2021].
- Markowski M.P., *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012.
- Nasiłowska A., *Biografia: zwrot biograficzny*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/553-biografie-zwrot-biograficzny.html> [dostęp: 24.01.2021].
- Olchanowski T., *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*, Białystok 2001.
- Orzeszek J., *Schulz i żałoba. O drugim ciele pisarza*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14.
- Owczarski W., *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006.
- Ricoeur P., *Czas i opowieść*, t. 1: *Intryga i historyczna opowieść*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 2008.
- Ricoeur P., *Czas i opowieść*, t. 2: *Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*, przeł. J. Jakubowski, Kraków 2008.
- Ricoeur P., *Czas i opowieść*, t. 3: *Czas opowiadany*, przekł. U. Zbrzeźniak, Kraków 2008.

- Ricoeur P., *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, naukowo oprac. i wstępem poprzedziła M. Kowalska, Warszawa 2018.
- Romaniuk R., *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 1, Warszawa 2012.
- Rosiek S., *Biografia Schulza jako wyzwanie (rzucone historii)*, „Schulz/Forum” 2015, nr 6.
- Rosiek S., *Odcienie. Siedem fragmentów*, „Schulz/Forum” 2016, nr 7.
- Sass J., *Kronika uchodźcy*, Schulz/Forum 2017, nr 10.
- Schulz B., *List do Stefana Szumana z 24 lipca 1932*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016.
- Schulz B., *Dzieła zebrane*, t. 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, dodatek krytyczny S. Rosiek, oprac. językowe M. Ogonowska, Gdańsk 2019.
- Schulz B., *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016.
- Schulz B., *Oponiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1998.
- Stach R., *Kafka. Die frühen Jahre*, Frankfurt am Main 2014.
- Stach R., *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*, Frankfurt am Main 2002.
- Stach R., *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, Frankfurt am Main 2008.
- Suchanow K., *Gombrowicz: Ja geniusz*, Czarne 2017.
- Szalasek F., *Erros Schulza*, „Schulz/Forum” 2016, nr 7.
- The History and Narrative Reader*, ed. G. Roberts, London – New York 2001.
- Trznadel J., *Wstęp*, [w:] B. Leśmian, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, wyd. pierwsze elektroniczne, na podstawie wyd. trzeciego rozszerzonego (1991), Wrocław 2019, epub.
- Warska K., [1898–1902], <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/1898-1902> [dostęp: 12.01.2020].
- Warska K., *Dzieciństwo w biografii pisarza. Przypadek Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2020, nr 16.
- White H., *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2010.
- White H., *Przeszłość praktyczna*, red. E. Domańska, przeł. J. Burzyński, A. Czarnacka, T. Dobrogoszcz, E. Domańska, E. Kledzik, A. Ostolski, P. Stachura, E. Wilczyńska, Ł. Zaremba, Kraków 2014.
- White H., *Znaczenie narracyjności dla przedstawiania rzeczywistości*, [w:] tegoż, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2010.
- Wiegandt E., *Wstęp*, [w:] Z. Nalkowska, *Romans Teresy Hennert*, Wrocław 2001.
- Wiegandtowa E., *Wstęp*, [w:] J. Wittlin, *Sól ziemi*, oprac. E. Wiegandtowa, Wrocław 1991.
- Witkiewicz S.I., *Wywiad z Brunonem Schulzem*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17.
- Woolf V., *Eseje wybrane*, przeł. M. Heydel, wyb. i oprac. M. Heydel, R. Sendyka, posł. R. Sendyka, Kraków 2015, epub.

- Woolf V., *Sztuka biografii*, [w:] tejże, *Eseje wybrane*, przeł. M. Heydel, wyb. i oprac. M. Heydel, R. Sendyka, posł. R. Sendyka, Kraków 2015, epub.
- Wójcik M., *Wstęp*, [w:] E. Zegadłowicz, *Zmory. Kronika z zamierzczblej przeszłości*, oprac. M. Wójcik, Wrocław 2006.
- Wójcik W., *Wstęp*, [w:] Z. Nałkowska, *Granica*, oprac. W. Wójcik, Wrocław 1971.
- Zaleski M., *Masochista na Cyterze*, „Teksty Drugie” 2005, nr 3.
- Zawada A., *Wstęp*, [w:] J. Iwaszkiewicz, *Opowiadania wybrane*, oprac. A. Zawada, Wrocław 2001.

# JEDNAK



# KSIĄŻKI

2021 nr XII

"PRĘDKOŚCI"

## STUDIA - PRĘDKOŚĆ

### SZYBKOŚĆ ŚWIATA, WOLNOŚĆ SŁÓW – GUBIONE KRYSZYNY MIŁOBĘDZKIEJ W KONTEKŚCIE POJĘCIA SZYBKOŚCI I PROCESUALNOŚCI LEKTURY

54

MICHAŁ CIERZNIAK

**W**ielu czytelników poezji Krystyny Miłobędzkiej opisywało poczucie swoistej szybkości, które wywoływała jej liryka, albo sięgało w swoich interpretacjach po pojęcia, takie jak: przyspieszenie, procesualność, naoczność powstawania, aktywność<sup>1</sup>. Takie odczucia znajdują swe uzasadnienie w słowach samej autorki:

Życie jest ruchem. O życiu mówimy przecież tak: życie biegnie, płynie, ucieka, leci, toczy się, rodzi, odradza. Nie stoi, nie siedzi, nie śpi. Zapisywanie ruchu to zapisywanie życia. Będę próbowała mówić o języku, który chce być ruchem. O języku swoich zapisów<sup>2</sup>.

Również w refleksji nad dorobkiem swoich poetyckich mistrzów Miłobędzka dotyka kwestii szybkości, ruchu świata i słowa:

---

<sup>1</sup> Np. T. Karpowicz, *Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, *Dwie rozmowy (Oak Park – Puszczykowo – Oak Park)*, Wrocław 2011; S. Barańczak, *In statu nascendi*, [w:] tegoż, *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Warszawa 1973; tegoż, *Dramatyczna niegramatyczność*, [w:] tegoż, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988; E. Suszek, *Szybkość, pośpiech, kompresja. „Poetyka przyspieszenia” w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Katowice 2014.; M. Stusek, *Im mniej, tym więcej – gubione Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Laboratorium poezji kobiecej XX wieku*, red. J. Grądziel-Wójcik i in., Poznań 2015.

<sup>2</sup> K. Miłobędzka, *w biegu szukam słów*, [w:] tejże, *Znikam jestem. cztery wieczory autorskie*, Wrocław 2010, s. 31. Cyt. za E. Suszek, dz. cyt., s. 60.



Każdy z nich [tj. Bolesław Leśmian, Miron Białoszewski i Tymoteusz Karpowicz – M.C.] poruszył składnię – a to prawie tyle, co poruszyć ziemię! Są mi od lat najbliżsi, bo podobnie jak oni rozumiem to, co nazywa się poezją – tę przenikliwą wiedzę o języku, która w istocie jest wiedzą o nieustannym ruchu życia<sup>3</sup>.

W poniższym artykule chciałbym spojrzeć na tomik poetki zatytułowany *gubione*<sup>4</sup> właśnie z perspektywy szybkości i pojęć z nią – w mniejszym lub większym stopniu – związanych. Niniejsza praca nie rości sobie pretensji do miana pionierskiej i odkrywczej, bo jedynie rozwija problematykę już opisaną. Jednak dotychczas większość konstatacji (choć oczywiście nie wszystkie) na temat szybkości (procesualności, ruchu itp.) tej poezji zatrzymywała się na ogólnych intuicjach, bez szczegółowej analizy wynikających z takiego odczytania implikacji. Odłożę na razie jednoznaczne zdefiniowanie kategorii szybkości w literaturze; niech jej znaczenia objaśniają się i rozwijają wraz z poniższym tekstem.

W *gubionych* różnie rozumianą szybkość odnaleźć można na wielu płaszczyznach. W sposób najbardziej widoczny występuje w warstwie leksykalno-semantycznej. Książkę otwiera utwór *biec*, w którym słowo z tytułu pojawia się – w różnych postaciach fleksyjnych – z regularnością refrenu (warto dodać, że poprzedni tom – *Po krzyku*<sup>5</sup> – otwiera fraza: „śpiesz się!/mów się!”). Dynamizuje też tę lirykę nagromadzenie imiesłowów czasownikowych czynnych, na przykład:

jest rosnące drzewem  
jest płynące  
jest biegnące, jest latające (s. 22)<sup>6</sup>.

Jak zauważyła Agnieszka Waligóra,

Miłobędzka odkryła dystansującą rolę imiesłowów: odsuwają one piszącego od tego, co właśnie pisane. Interpretowane są jako ucieleśniona w słowach apoteoza ruchu, część mowy wyrażająca dynamikę i zmianę, akcentująca aktywność. Wykorzystane w charakterze środka stylistycznego, a w tym wypadku także metapoetyckiego, dają nadto efekt oddalenia twórcy od twórczonego, oddzielenia autora od właśnie kreowanego – bo wszak o podkreślenie stawania się tekstu chodzi<sup>7</sup>.

Charakteryzuje się ponadto poezja Miłobędzkiej tym, że przyimek pełni w niej bardzo ważne funkcje<sup>8</sup>. „To nie rzeczowniki, nie czasowniki wprawiają w ruch tekst (świat), tylko przyimki”<sup>9</sup> – pisała poetka w jednym ze swoich listów do Tymoteusza Karpowicza. Przyimek właściwie nie posiada samodzielnego znaczenia, swą semantykę uwalnia jedynie w relacji z innymi słowami,

<sup>3</sup> K. Miłobędzka, *Leśmian – Białoszewski – Karpowicz*, „Czas Kultury” 1997, nr. 1, s. 5.

<sup>4</sup> K. Miłobędzka, *gubione*, Wrocław 2008.

<sup>5</sup> K. Miłobędzka, *Po krzyku*, Wrocław 2005.

<sup>6</sup> W nawiasach podaję nr strony z tomu *gubione*, skąd pochodzą cytowane fragmenty wierszy.

<sup>7</sup> A. Waligóra, *Final Imiesłowów. Interpretacja wiersza* \*\*\* [Razić, urazić, porazić, wrazić...], [w:] *Laboratorium poezji kobiecej XX wieku*..., s. 59.

<sup>8</sup> Por. T. Karpowicz, *Metafora otwarta*...

<sup>9</sup> Por. tamże..., s. 203.

słowa „stałymi”, związanymi z jego potencjałem znaczeniowym. Przyimki kryją w sobie napięcie ruchu, który potrzebuje tła, aby wydobyć swój sens. Przyimek spełnia się na progu, w relacji syntaktycznej pomiędzy słowami. Jak sugeruje Karpowicz, Miłobędzka zmienia za pomocą przyimków rzeczowniki w czasowniki<sup>10</sup>.

Czynnikiem, który również wpływa na szybkość lektury *gubionych*, jest pozbawienie dużej części utworów znaków przestankowych, które delimitują proces czytania. Sprzyja temu efektowi także całkowity brak wersalików (nawet tytuł tomu i śródtytuły pisane są małą literą). Przy tak skonstruowanych tekstach lektura nabiera przyspieszenia, bo nie napotyka wyznaczonych miejsc na „zacerpnięcie oddechu”. Lekturze ciągłej, pozbawionej przerw sprzyjają też lapidarność frazy oraz liczne enumeracje, anafory oraz niebanalna rytmiczność. Jedną z moich czytelniczych impresji związanych z poezją Miłobędzkiej można określić jako zawieszenie kontemplacji na rzecz akcji lektury<sup>11</sup>; akcji, którą wielokrotnie się powtarza, bo poetka łączy zwięzłość i celność stylu z wieloznacznością. Pod tym względem swoista szybkość tej poezji przywieść może na myśl koncepcję *międzysłowia* Awangardy Krakowskiej i dewizę: „maksimum aluzji wyobrażeniowych w minimum słów”<sup>12</sup>. O tym aspekcie szybkości w literaturze pisał również Italo Calvino:

Zwięzłość jest zaledwie jednym z aspektów zagadnienia, które zamierzałem dzisiaj rozważyć [tj. szybkości w literaturze – M.C.], i powiem państwu tylko, że marzą mi się bezmierne kosmologie, bezkresne sagi i epepeje zdolne pomieścić się w rozmiarach epigramatu. W naszej coraz bardziej rozpędzonej epoce literatura będzie musiała dążyć do osiągnięcia maksymalnej koncentracji poezji i myśli<sup>13</sup>.

Jednym ze sposobów, za pomocą którego Miłobędzka stara się zamknąć w swoich utworach (a raczej otworzyć tekst na) *beźmierne kosmologie*, jest łamanie reguł składniowych, „dramatyczna niegramatyczność” – jak określił to Stanisław Barańczak, komentując tom *Dom, pokarmy*<sup>14</sup>. Ta niegramatyczność może oddziaływać na odbiorcę w różny sposób. Albo doprowadzi go do „lekkiej furii”<sup>15</sup>, która poskutkować może przerwaniem lektury, a nawet jej całkowitym odrzuceniem, albo – jeśli zdecyduje się on na kontynuowanie czytania pomimo trudności – odsłoni wiele możliwych ścieżek interpretacyjnych, na których stworzyć/odkryć będzie mógł

<sup>10</sup> Por. tamże, s. 208.

<sup>11</sup> Inspiruję się tu koncepcją Anny Kałuży: „Celem innych tekstów [Miłobędzkiej – M.C.] także będzie wywołanie wrażeń, zmysłowe pobudzenie odbiorcy, słowem: akcja, a nie medytacja” (*Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008, s. 218). Ja jednak wołę mówić o odrzuceniu kontemplacji, ponieważ w twórczości Miłobędzkiej odnaleźć można pewne motywy, które warto odnieść do tradycji medytacji. Zwłaszcza jeśli chodzi o rozważania dotyczące statusu podmiotu mówiącego. Por. np. wiersz z *gubionych*: „być sobą tak, że już nie być // (obracaj to w kółko, w kółko / aż ci się zrobi pusto)”[s. 42]. Ponadto *Encyklopedia PWN* wskazuje, że: „w przeciwieństwie do kontemplacji medytacja jest procesem aktywnym” – <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/medytacja;4009136.html> [dostęp: 22.07.2021].

<sup>12</sup> Por. *Międzysłowie*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1988.

<sup>13</sup> I. Calvino, *Szybkość*, [w:] tegoż, *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 2009, s. 61.

<sup>14</sup> Por. S. Barańczak, *Dramatyczna niegramatyczność...*

<sup>15</sup> Tamże.

czytelnik/autor bezkresne gry sensu. Poezja autorki *Po krzyku* jest bowiem niezwykle bogata semantycznie.

Tymoteusz Karpowicz w eseju poświęconym twórczości Miłobędzkiej zwrócił uwagę, że jej utwory posiadają duże pole niedopowiedzenia, które powinien wypełniać czytelnik w trakcie lektury. Nie ma ono charakteru miejsc niedookreślonych Romana Ingardena, ale stanowi przestrzeń umożliwiającą faktyczne współtworzenie tekstu przez poetkę i odbiorcę jej wierszy. To swoiste „niewykończenie” utworów najpełniej realizuje się – według Karpowicza – w „metaforach otwartych”. Pisarz definiuje je w następujący sposób:

**Metafory otwarte** wymagają od czytelnika zasadniczego udziału w konstruowaniu ich brakujących, katalektycznych, pozatekstowych części. Jest to już wymóg twórczy, nie percepcyjny. To współtworzenie jest niezbędne przy rozwiązywaniu szarad semantycznych, które – co za uroczy paradoks egzegetyczny! – odczytujący współukłada, a więc po jungowsku odczytuje też sam siebie, dociska swojego Sfinksa, by mówił. Bardzo często czytelnik – twórca tych metafor jest w sytuacji restauratora olbrzymiej zniszczonej mozaiki, który w rękę ma tylko kilkanaście jej kostek. Ich treści zachowują się jak pstrągi w rzece lub cienie liści szarpanych przez porywisty wiatr – łatwo nie wydają swoich znaków, zapierają się swoich własnych znaczeń. Są mistrzowskie w ukrywaniu powierzchni i wnętrza. Trzeba się dobrze poznać, aby wykrzyknąć „eureka!”. Ale tylko wtedy mają swój zdwojony sens: są źródłem intelektualnej satysfakcji z powodu uszczknięcia listka tajemnicy ciemnego tekstu i sprawdzianem tężyzny mięśni wyobraźni, albo nawet... powołaniem jej do życia! [wyróżnienia autora – M.C.]<sup>16</sup>

57

Twórcza postawa czytelnika realizująca się w „zasadniczym udziale w konstruowaniu” znaczeń tekstu charakteryzuje się kreatywną aktywnością. Także sam utwór uzyskuje dynamikę, ponieważ kolejne odczytania różnią się między sobą, ewoluują, przekształcają się.

Chociaż poezja Miłobędzkiej jest wiązana z – różnie definiowaną – szybkością, sama poetka wspomina o ułomności, „powolności” pisanych przez siebie słów:

Te zapisy [tzn. utwory poetyckie Miłobędzkiej – M.C.]. No takie są, nie takie jakbym chciała. Zawsze słabsze od tego co właśnie jest. Wloką się latami, nie mogą zdążyć.

Niegotowe, niecałe, pełno w nich dziur (gdyby chociaż świeciły pustkami). Nie potrafię zagadać tych dziur. Moja wina, nie umiem. I nawet tego, czego nie umiem, nie umiem powiedzieć.

Gdyby ktoś przeczytał to niezapisane i to zapisane. Gdyby te rozrzucone kawałki po swojemu połączył. Gdyby ktokolwiek jakkolwiek zechciał to sobie<sup>17</sup>.

Świat Miłobędzkiej jest jak heraklitejska rzeka, której immanentną cechą jest nieustanna zmiana, płynność. Słowo – jeśli potraktujemy je tak, jak Ferdinand de Saussure: jako zamkniętą cząstkę struktury – wydawać się może niewiarygodne, zawsze z tyłu, martwe, bo nieruchome,

<sup>16</sup> T. Karpowicz, *Metafora otwarta*, [w:] *Dwie rozmowy...* s. 198.

<sup>17</sup> K. Miłobędzka, *Imiesłony*, [w:] *teżę, Zbierane 1960–2005*, Wrocław 2006, s. 226.

niezmienne. Jak pisze Miłobędzka: „zanim słowa, już po / nich”<sup>18</sup>. Słowo „nie może zdążyć”, jest zawsze poniewczasie. Czy opisać więc można tylko to, co minęło; to, czego już nie ma? Takie podejrzenie nasuwa poezja polskiej autorki:

nawet gdybym zdążyła krzyknąć jestem tej najniższej chmu-  
rze, jesteś będzie już inne, w innym miejscu<sup>19</sup>.

Jak określić swoją tożsamość, jeśli możemy to zrobić tylko poprzez nieadekwatne słowa (samookreślamy się zawsze wobec czegoś, poprzez słowo, poprzez akt nazywania, jak w powyższych wersach)? Ta słabość słów, ich spóźniona obecność uwydatnione są nawet graficznie, za pomocą rozdarcia przez przerzutnię rzeczownika *chmura*.

Ze słów Miłobędzkiej można wysnuć przeświadczenie o nieustającej zmianie świata, który przez tę właściwość uniemożliwia jakikolwiek opis zgodny z aktualnością dziania się (werbalizacja następuje po doświadczeniu, więc może dotyczyć tylko przeszłości). Należy więc zadać pytanie o sposób, jakiego używa Miłobędzka, żeby pokonać lub ominąć tę aporię, skoro mimo wszystko sięga po pióro i pisze:

Zapisać bieg myśli bieg słów w biegnącym świecie. Którym  
biegnę, który mną biegnie.  
Mówić, nie pisać. A jednak zapisać. Zdążyć<sup>20</sup>.

### „gubione po drodze”

Tom *gubione* składa się z trzech części: *biec, jest i krajobraż*. Pierwsze wersy stanowią świetną ilustrację stylu, jakim posługuje się poetka w całym tomie:

chciałabym tylko biec  
biec po nic  
biec do nic  
samo biec  
żeby biec

biec (s. 7)

Werbalizacja pragnienia szybkości znajduje odbicie w stylistyce: brak wielkich liter i znaków przestankowych, lapidarność, anafory, epifory... Najważniejszy jest bieg. Nie ze względu na cel, ku któremu się zwraca. Nie spełnia się ten bieg we własnej negacji – dobiegnięciu. Ponadto bieg nie jest jedynie modalnością podmiotu lirycznego:

---

<sup>18</sup> K. Miłobędzka, *Wykaz treści*, [w:] *Zbierane...*, s. 145.

<sup>19</sup> Tejże, *Imiastowy...*, s. 213.

<sup>20</sup> Tamże, s. 210.

ten bieg, bieg ciebie  
 nasz bieg  
 bieg nic  
 bieg rzeczy  
 domy auta suknie  
 narcyzy koty torebki torby chusteczki  
 bieg nic (s. 8– 9).

Jak słusznie zauważyła Ewelina Suszek,

W nowych wierszach [Miłobędzkiej – M.C.] bieg odnosi się do świata ludzi – w wymiarze indywidualnym (*bieg ciebie*) i zbiorowym (*nasz bieg*) – oraz rzeczy (dom, auta, suknie...). Najważniejsze jednak, że funkcjonuje on na prawach wspólnego mianownika rzeczywistości, spaja konkretne, odrębne, wyizolowane byty, upodabnia, łączy, prowadzi do ich spotkania<sup>21</sup>.

Podmiot liryczny chce biec, a rzeczy już są w biegu. Enumeracja wprowadza do wiersza nieuporządkowaną serię przedmiotów, której części nie zostały oddzielone od siebie przecinkami. Rzeczowniki nie są uporządkowane ani określone poprzez wzajemne relacje, dlatego wydaje się, że zapis ten dąży do symultaniczności. Dobrze koresponduje to z kolejnymi wersami:

Jedno za drugim, jedno na drugie  
 jedno w drugie  
 Jedno w jedno (s. 12)

59

Jak odczuwa się świat w biegu? Nie można zatrzymać wzroku na pojedynczym przedmiocie i go kontemplować. Wszystko następuje po sobie, wymyka się nazwom, zlewa. Szybkość, z jaką zmienia się świat, zdaje się wzywać podmiot liryczny do pośpiechu, aby próbował nadążyć za „pędzącym światem”.

Po konstatacjach dotyczących biegu zdarzeń, świata i wyrażenia pragnienia prędkości następują wersy, które wskazują na zwątpienie w mimetyczną moc słowa. Pomiędzy światem a słowem widnieje szczelina, która nie może się zrosnąć<sup>22</sup>:

w jakim ty świecie żyjesz?  
 w pędzącym  
 prędzej widzę, niż powiem  
 (prędzej powiem, niż widzę)  
 (\*\*\*\*\*)  
 (\*\*\*)  
 (\*) (s. 13).

Co mogą znaczyć te gasnące gwiazdki w nawiasach? Zapewne wskazują to miejsce, w którym najpierw podmiot liryczny widzi otaczającą rzeczywistość, ale jeszcze nie ma słów, aby ją opisać,

<sup>21</sup> E. Suszek, dz. cyt., s. 110.

<sup>22</sup> Por. A. Kałuża, dz. cyt. s. 36.

odpowiedzieć na wezwanie wartkiego biegu zdarzeń. Sygnalizuje więc, jak można przypuszczać, ten fragment brak werbalizacji, przestrzeń czekającą na wypełnienie słowami. W takim zapisie złożonym z asterisków można dopatrzeć się wpływu poezji konkretnej, którą Miłobędzka inspirowała się we wcześniejszych utworach, np. *wszystkowierszuch*<sup>23</sup>. W poezji konkretnej szczególny nacisk postawiony jest na materialność znaku: na ciało znaczącego, które w „filozofii obecności” marginalizowane jest na rzecz duszy znaczonego<sup>24</sup>.

W tomie *gubione* poetka pisze:

w zielono kulisto wysoko ostro  
no mów  
w odświętnie, wesolo, uroczyście  
no mów  
w radośnie, podniośle  
no mów  
w zbawczo  
mów

w twarze boga  
w strach oczu  
w kolory bez oparcia  
mów! (s. 14–15).

60

Język więc, chociaż nieadekwatny, spóźniony, jest potrzebny lub nawet konieczny. Świadczy o tym wezwanie do mówienia. Wezwanie krótkie, apodyktyczne, wykrzyczane i powtórzone kilkakrotnie. Co znaczyć może fraza: „mówić w zielono...”? „Mówić w” to nie: „mówić o (czymś/kimś)” ani nie: „mówić do (czegoś/kogoś)”. Nie opisywać rzeczywistości, nie omawiać, ale kierować weń słowa jak dłonie? Nie: „mów podniośle”, ale: „mów w podniośle”. Brzmi to zagadkowo, niejasno. Odwołanie się do wcześniejszej twórczości Miłobędzkiej powinno okazać się pomocne, zwłaszcza że w przywołanym powyżej wierszu znajduje się cytata z *anaglifów*, pierwszego tomu poetki:

Motyl. Otwiera skrzydła gotowe do lotu. Jak lekko niosą!  
Twarze boga, strach oczu, kolory bez oparcia.<sup>25</sup>

Niewątpliwie z tego utworu wylania się obraz poetycki kreślony w odmiennej tonacji. Cechuje go lekkość wyrażona *expressis verbis*; przywodzi ją na myśl również motyl, jego delikatne skrzydła i bezgłośny lot. Natomiast językowa lekkość objawiałaby się w zdolności do kreowania mitów, opowieści, zdolności do osławiania ciężkiej, czasem brutalnej rzeczywistości za pomocą

<sup>23</sup> Por. K. Miłobędzka, *wszystkowierszuch*, [w:] *Zbierane...*, s. 241–266.

<sup>24</sup> Por. J. Derrida, *O gramatologii*, przeł., wstęp i posłowie B. Banasiak, Łódź 2011.

<sup>25</sup> K. Miłobędzka, *anaglify*, [w:] *Zbierane...*, s. 27.

instrumentacji i metaforyki. Niewiele jednak ten niepewny trop wyjaśnia. Przywołajmy więc jeszcze jeden utwór z pierwszego tomu poetki, w którym też pojawiają się kolory:

Kolory w dzieciństwie układają się same na powierzchniach miękkich i delikatnych. Nie wiedząc nic o sobie, nie znając swoich wartości, nie potrzebują się dopełniać ani tworzyć tęczy<sup>26</sup>.

Specyficzna, dziecięca<sup>27</sup> modalność percypowania świata, w którym kolory układają się na „powierzchniach miękkich i delikatnych”, nie odsyła do jakiejś głębi, ukrytej istoty, „duszy znaczonego”. Barwy pozostawione są w swojej powierzchownej rzeczywistości, „nie potrzebują się dopełniać” przez odniesienie do systemu, przez zakwalifikowanie, przydzielenie znaczenia i pozycji w strukturze. Takie przeżywanie świata przeciwstawia się postawie ugruntowanej na toposie świata-księgi. Rzeczy bowiem nie stają się znakami na wzór słów, z których odczytać możemy (tkwiący w głębi) sens. W podobny sposób dziecięcą percepcję ujmuje pisarz mówiący zdecydowanie innym językiem – Andrzej Stasiuk:

W kraju, o którym prawie nic się nie wie, pamięć traci sens. Można porównywać kolory, zapachy albo jakieś nieokreślone wspomnienia. Życie robi się nieco dziecięce i trochę zwierzęce. Rzeczy i zdarzenia coś przypominają, ale koniec końców nie stają się czymś więcej, niż są w istocie<sup>28</sup>.

„Życie dziecięce i trochę zwierzęce” to życie, w którym rzeczy nie nabierają konkretnych znaczeń, lecz po prostu są, istnieją w swej jednostkowej konkretności.

Zwracam uwagę na dziecięcy sposób percypowania rzeczywistości, ponieważ Miłobędzka waloryzuje dziecięce zachowania językowe:

Staram się nie zostawić śladu, że to biegnę ledwo mi idzie.  
Każde dziecko mnie prześcignie swoim ooo!<sup>29</sup>.

Jak połączyć rozważania o mocy języka, który swoją lekkością oswaja rzeczywistość, z pragnieniem dziecięcego przeżywania świata, w którym rzeczy nie są odczytywane jako znaki? Wróćmy do zagadkowej frazy z *gubionych*, którą próbowałem rozwikłać. Co może znaczyć – w świetle tego, co powyżej napisane – fraza „no mów w odświętnie...”? „Mówić w”, to działać, to porzucić próby zrozumienia ukrytego, głębokiego znaczenia świata i starać się skupić na powierzchni słów, na samych „powierzchniach miękkich i delikatnych”, zamiast odnosić to, co widzimy, do stworzonego uprzednio systemu znaczeń. Akt wypowiedzi (użycie słowa) powinien być zdarzeniem jednostkowym, dynamicznym, niepowtarzalnym. Dlatego poetka pisze:

Nie myślę słowami. Myślę obrazkami. Świat myśli mi się biegnącymi zwierzętami roślinami ludźmi. Lepiej powiem: prze-

<sup>26</sup> K. Miłobędzka, *Zbierane...*, s. 17.

<sup>27</sup> Warto na marginesie dodać, że Miłobędzka związana jest z teatrem dziecięcym, któremu poświęciła swoją rozprawę doktorską, a ponadto motyw dziecka pojawia się często w jej twórczości poetyckiej i autokomentarzach.

<sup>28</sup> A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2008, s. 101–102.

<sup>29</sup> K. Miłobędzka, *Zbierane...*, s. 210.

ze mnie biegną. Świat biegnie mi przez głowę rzeczami.  
(Biegnącym obrazkom, kawalkom obrazów w biegu szukam  
słów)<sup>30</sup>.

Trzeba zadać więc pytanie: z czego u poetki składa się mowa? Pytanie, które pozostaje bez ostatecznej odpowiedzi:

z czego moja?

z czego obca?

z czego czyja?

ile z kotów?

ile z patyków? (s.35).

„Mów w...”, czyli twórz nowe jakości słowami w przestrzeni między ja, ty i światem. Bo język może być stwórczy, ale jest też zawsze uwikłany w zależności, zapożyczenia:

każde ty mocniejsze ode mnie (s. 18).

Tymi słowami kończy się pierwsza część tomu *gubione*. W kolejnej, zatytułowanej *jest*, odnaleźć możemy wiele sugestywnych obrazów poetyckich. Oto jeden z nich:

nic dodać nic ująć  
w sam raz ta złota chmura do szarego wieczoru (s. 21).

Akt mówienia zdaje się wypełniać, zdarzać się. Idiomatyczny, niepowtarzalny, związany z konkretnymi uczuciami. Znów pojawiają się kolory, teraz konkretnie nazwane. Słowa mają charakter aprobaty, akceptacji. Nie dodawaj niczego i niczego nie odejmuj, patrz jak dziecko: właśnie ta złota chmura, szary wieczór, jest teraz. Tylko: jest.

W kolejnych wersach podział pomiędzy światem i słowami ulega rozmyciu:

czy mi idzie o słońce?

czy szło ci, dziecino, o słońce  
czy o blask słowa słońce

o co ci idzie, dziecino?  
o blask słowa słońce?  
o słońce?  
o które? (s. 24).

---

<sup>30</sup> Tamże.



Poetka świetnie gra kolokwialnym zwrotami: „O co idzie?”, „O co chodzi?”. Melodyjnie, bez dysonansu, ewokuje dynamizm i ruch; ruch myśli albo rozumienia, które potrzebuje słów. Czy początkowy piękny i „naiwny” opis świata staje się przekroczeniem granicy między słowem a rzeczywistością? Momentem epifanii? Nie można tego jednoznacznie rozstrzygnąć. Ontologiczny status języka w poezji Miłobędzkiej jest nieustannie poddawany w wątpliwość. Raz słowo dąży, zbliża się tu do materii przedmiotów, innym razem okazuje się tylko elementem abstrakcyjnego, oderwanego od świata rzeczy systemu pojęć. Przykładem pierwszej postaci języka zdaje się być taki oto fragment<sup>31</sup>:

próbowałam siebie powiedzieć całym lasem

chciało się powiedzieć synem, wnukiem

mówiło siebie słońcem, wiatrem

chmurą

sama przejrzystość (s. 30–31).

Lecz w innym miejscu słowom odebrane jest pragnienie odniesienia albo odwrotnie – desygnaty wymykają się nazwom, ich mocy przywoływania rzeczy:

drzewo tak drzewo  
że drzewa już nie ma

chmury (chmury) (s. 7).

Podmiot liryczny nie opisuje więc aktualnej rzeczywistości, bo jest to niemożliwe. Język też nie ma być narzędziem ekspresji podmiotu, ale raczej odpowiedzią na wezwanie „biegnącego świata”. Ma działać poprzez słowa. Miłobędzka zdaje się udzielać poetyckiej odpowiedzi na pytanie postawione przez Johna L. Austina: „How to do things with words?”<sup>32</sup> – Jak działać słowami? To znaczy: jej poezja objawia się jako nieustanny akt performatywny:

nie o sobie, siebie, nie o tobie, ciebie pisać  
nie pisać, biec<sup>33</sup>.

Już nie mówić – opisywać z zewnątrz, ale mówić – uczestniczyć i działać. To zdaje się być ambicją Miłobędzkiej: pisać poezję, która nie jest bierna, która nie ustaje w ruchu, w napiętym ruchu ciągłych interakcji.

<sup>31</sup> Można rozwijać tutaj wątek poezji konkretnej. Na pragnienie przedmiotowości słowa w twórczości Miłobędzkiej zwracano już uwagę, Por. np. A. Kaluża, dz. cyt., E. Szustek, dz. cyt.

<sup>32</sup> Por. J.L. Austin, *Jak działać słowami*, [w:] tegoż, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, wstęp i przekład B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.

<sup>33</sup> K. Miłobędzka, *Zbierane...*, s. 211.

## Tekst jak świat

Literatura nie naśladowuje rzeczywistości – to we współczesnej humanistyce truizm. Miłobędzka w swoich utworach rozsadza związki syntagmatyczne, przez co niszczy ustalony porządek językowy. W ten sposób próbuje oddać swoje przemyślenia i emocje, jakie wywołuje w niej odczuwanie świata jako nieuporządkowanego, płynnego, nieuchwytnego. Rozsadzając związki syntagmatyczne, poetka niszczy ustalony porządek językowy, co może upodobnić odbiór wiersza do odczuwania chaotycznego świata. Przeżywanie słowa może być podobne do przeżywania świata, chociaż sfera językowa i przedmiotowa funkcjonują na zupełnie innych prawach.

Miłobędzka pisze w jednym z utworów, że należy mówić „w twarz boga”, określać swoje miejsce w pędzącym świecie za pomocą słów, bo tylko one nam pozostają. Słowa przestają nazywać, opisywać, a zaczynają być powierzchnią, na której rozgrywa się dramat nieuchwytnego sensu. Kolory „nie tworzą tęczy”, ponieważ budując ją, same przestają być istotne. Czytać, wypowiadać słowa, to działać, żyć, a właściwie próbować podążać za pędzącym światem, za nieuchwytnym, ostatecznym sensem. Poezja Miłobędzkiej skłania przez to do radykalnego przemyślenia funkcji języka.

Dzieliące podejście do słów, do którego Miłobędzka odnosi się aprobatywnie – charakteryzuje się więc traktowaniem ich jako swoistej części świata materialnego. Na homologię tekstu i rzeczywistości Miłobędzka wskazywała już w przytoczonych powyżej słowach: „To nie rzeczowniki, nie czasowniki wprawiają w ruch tekst (świat), tylko przymyki”<sup>34</sup>. Czytać i mówić, to czynności takie, jak bieg, a mowa zdaje się być sposobem działania („mów / nie zatrzymuj się / (nie zatrzymuj siebie)”). Pisanie zbliża się do życia, które wiąże się z biegiem, musi pozostać w ruchu albo stanie się martwe – pozbawione sensu.

Czytelnik może zarzucić, że powyższe rozważania nie dają jednoznacznych odpowiedzi i jasnych interpretacji. Zarzut to słuszny, bo twórczość Miłobędzkiej nie pozwala na dokonywanie ostatecznych rozwiązań:

samo biec  
siebie którą, ciebie które  
co to biec co to pisać  
gdybym wiedziała  
(gdyby nie to co to, dawno bylibyśmy w domu)<sup>35</sup>.

Poezja Miłobędzkiej to nieustanna próba udratyzowania słowa:

---

<sup>34</sup> Por. T. Karpowicz, *Metafora otwarta*, s. 203.

<sup>35</sup> K. Miłobędzka, *Zbierane...*, s. 211.

próbowałam siebie powiedzieć całym lasem  
 chciało się powiedzieć synem, wnukiem  
 mówiło siebie słońcem, wiatrem  
 chmurą (s.30).

Czy próba udana? Wers następujący po przytoczonym fragmencie brzmi: „sama przejrzystość”. Przejrzystość słów, przejrzystość znaków, zza których prześwieca znaczone? A może ich pustka? „Mówiło”, a więc już nie ja, tylko coś mówiło za mnie. Coś zabrało mój głos. Ale mówiło słońcem, wiatrem, chmurą. Czy to coś powstaje przez zabójczą dla autora obcość języka? Zdaje się, że Miłobędzka w śmierci ja-autora widzi konieczny warunek do autentycznego odczuwania, nazywania. Wyraża to genialny w skondensowanym, aforystycznym napięciu wers: „wszystko jedno ze mną”.

Jego interpretację poprowadzić należy dwiema ścieżkami jednocześnie. Pierwsza eksponuje znaczenie zwrotu „wszystko jedno” jako wyrazu rezygnacji, braku własnej decyzji. W takim znaczeniu zwrot ten występuje na przykład w następującej sytuacji komunikacyjnej: „Co wybierasz? – Wszystko jedno”. Z jednej strony więc, we frazie „wszystko jedno ze mną” żądania i pragnienia podmiotu ulegają zawieszeniu; to, czego chcę, uznaję za nieistotne, niezdefiniowane. Z drugiej strony, taka postawa rezygnacji może doprowadzić do poczucia wspólnoty ze światem, zatarcia własnej indywidualności: wszystko jest ze mną jednym, jest ze mną połączone, „ja” rozplywa się w słowach, gdy siebie ucisza. Konieczna jest tu zatem rezygnacja z ekspansywnej i ekspresjonistycznej ambicji podmiotu, aby odczuć, przeżyć inność – zdaje się mówić poetka.

Warto w tym miejscu przywołać słowa Michaela Foucaulta:

Pisanie rozwija się jako gra, która zmierza nieuchronnie poza własne granice i kieruje się ku zewnątrz. W pisaniu nie chodzi o objawienie lub uwznioślenie gestu pisania, nie chodzi też o przyszpilenie podmiotu w języku. Chodzi natomiast o otwarcie przestrzeni, w której piszący podmiot nieustannie znika<sup>36</sup>.

Miłobędzka zapewne udzieliłaby podobnej odpowiedzi na pytanie Foucaulta: „Kim jest autor?”. Jednak rozważa w swojej twórczości tę kwestię w innym celu. Dla niej najbardziej istotny zdaje się być etyczny aspekt języka oraz możliwość porozumienia, dialogu, otwarcia się w pisaniu na Inne (światy i ludzi) bez zniszczenia inności.

W ostatniej części tomu *gubione*, zatytułowanej *krajobraz (to co się zamgli zasłoni zapomni)*, niepokojące „nic” wybrzmiewa wyraziście:

---

<sup>36</sup> M. Foucault, *Kim jest autor*, [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 199–219.

nie pomyśleć nic

strach pomyśleć nic (s. 44).

Podmiot liryczny zbliża się do „tych co poszli”, „tych których tu już nie ma” (s. 45). Bieg życia ma jeden, wspólny dla każdego koniec. Rozważania o śmierci i przemijaniu najpełniejszy wyraz zyskują w powtarzającym się obrazie piasku:

w oczy temu, w twarz, w liście

piasek (s. 47).

Zwrócić należy uwagę, że autorka odwołuje się do słów, które próbowałem zinterpretować powyżej: „w twarze boga, w strach oczu, w kolory bez oparcia”. Podmiot liryczny postuluje, aby mówić, pomimo że przedmiot opisu zakrywa piasek, czyli rozpada się, niszczy się, obumiera. Werbalizacja własnego doświadczenia czy w ogóle aktywność językowa w tym kontekście staje się wyrazem buntu przeciwko przemijaniu, jest próbą obrony tego, czego nie można uratować przed śmiercią.

W kolejnych wersach powraca motyw ruchu, szybkości. Rytm nieustannego odnawiania i śmierci, który stara się oddać Miłobędzka poprzez rozbudowaną enumerację:

piasek

miasta, domy, ogrody, ścieżki, liście, rzeki, jeziora, bajora  
morze, mewy, lasy, jelenie, sarny, konie, koty, psy, łapy,  
chrapy, brzuchy, włosy

moje włosy, moje brwi, moje rzęsy, moje oczy, moje lzy,  
moje usta, piasek (s. 48).

Dopatrzyć można się w tym fragmencie aluzji do słów z Księgi Koheleta: „Wszystko idzie na jedno miejsce: powstało wszystko z prochu i wszystko do prochu znów wraca”<sup>37</sup>, ponieważ otwiera i zamyka ten krótki utwór rzeczownik bliski semantycznie słowu „proch”. Enumeracja, w której zestawione zostają usta i piasek, szczególnie niepokoi. Ewokuje obraz ust napelnionych piaskiem, niezdolnych już do wypowiedzi, martwych i pogrzebanych. W kolejnych wersach Miłobędzka obniża stylistyczny rejestr, choć mówi o tej samej przemianie:

zakwita – rozkwita – przekwita – zakwita – rozkwita –  
przekwita – zakwita – rozkwita – przekwita – zakwita –  
rozkwita –

i kwita! (s. 49).

---

<sup>37</sup> Koh. 3, 20. (Podaję za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. „Biblia Tysiąclecia”, wyd. V, Poznań 1999).

Utwór ten odznacza się tonacją żartobliwej wyliczanki. Cykl umierania i rodzenia się puentuje niepoważne zawołanie „kwita”. Jakby autorka chciała uniknąć patosu, który często towarzyszy rozprawom i wierszom traktującym o śmierci i skończoności.

W kolejnych wersach tomu *gubione* poetka znów przywołuje wywołujący skojarzenia ze śmiercią i przemijaniem obraz ust zapchanych piaskiem. Jednak kończy swój tom kolejnym powtórzeniem krótkiego wezwania:

mów! (s. 51)]<sup>38</sup>.

### Niezrozumiałość i ruch

Zdaniem Piotra Bogaleckiego poezji Miłobędzkiej nie można czytać tak, jak czyta się utwory pisarzy metafizycznych (to jest wierzących w metafizyczną naturę znaku – słowa)<sup>39</sup>. Nie należy szukać w tych utworach ich jedyne prawdziwego sensu, który został w nich unieruchomiony. Bogalecki postuluje, aby spojrzeć na tę poezję, jako na zawierającą immanentną niezrozumiałość:

powinniśmy podjąć jako zasadne zaproponowane wcześniej pojęcie **tekstu nieczytelnego** i intuicję rozpatrywania poezji Miłobędzkiej w orbicie *niezrozumiałości* rozumianej jako istniejąca immanentnie właściwość jej tekstów, nie zaś jednostkowe wrażenie czytelnicze. Mówiąc inaczej: w sytuacji, jaką zastajemy, kategorie te jawią się jako w pewien sposób konieczne – ponieważ opis tekstów Miłobędzkiej za pomocą pojęć *ruchu*, *natychmiastowości*, *stawania się* etc. oraz mechanizmu *metafory otwartej*, a także fenomenologicznej kategorii miejsc niedookreślonych okazuje się niewystarczający do uchwycenia pewnej formy ich *braku* czy *niecałości*, świadczącej, owszem, o „obecności” pewnego *stawania się*, ale rozumianego inaczej, bardziej radykalnie, na sposób, jaki wymyka się analizom Barańczaka i Karpowicza [wyróżnienia autora – M.C.]<sup>40</sup>.

Odwołując się do pojęcia „wolnej gry” Jacques’a Derridy<sup>41</sup>, Bogalecki określa swoistą strategię czytelniczą przyjmowaną względem poezji Miłobędzkiej. Gra owa charakteryzuje się nieskończonością, bo nie posiada „centrum, które hamuje i daje podstawę grze podstawień”<sup>42</sup>. Wiersze Miłobędzkiej charakteryzują się – co podkreśla krytyk za Karpowiczem – dużą ilością „pustych miejsc”, które czytelnik musi wypełnić w takim stopniu, że jego wkład w stający się tekst czyni zeń wręcz drugiego autora. Bogalecki zgadza się z autorem *Odwróconego światła*, że wiersze

<sup>38</sup> Na marginesie warto dodać ciekawe spostrzeżenie Marty Stusek: „Ostatni wiersz tomu stanowi idealne jego zwieńczenie, lapidarne wykrzyknienie zawiera w sobie bowiem obraz dwóch najważniejszych tematów książki: konieczności ruchu i mówienia. Ten drugi jawi się w sposób oczywisty, a pierwszy dojrzeć można dzięki brzmieniowemu podobieństwu polskiego wyrazu «mów» a angielskim move – ruszać się”. Też, dz. cyt., [w:] *Laboratorium...*, s. 83.

<sup>39</sup> P. Bogalecki, *Niedorożony. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa 2013, s. 200. Por. też A. Kaluża, dz. cyt.

<sup>40</sup> P. Bogalecki, dz. cyt., s. 200.

<sup>41</sup> Por. J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2.

<sup>42</sup> Tamże, s. 263.

Miłobędzkiej dają nam zaledwie kilka elementów wielkiej mozaiki, którą mamy, jako czytelnicy, zrekonstruować. Polemizuje z nim jednak w kwestii oceny efektu owego czytelniczego uzupełniania czy dopowiadania. Dla Karpowicza bowiem punktem dojścia jest prawdziwy obraz mozaiki.

Z kolei – czytamy u Bogaleckiego – afirmacja *niezrozumienia* odbiera misji interpretacyjnej cechę prawdziwości (próbujemy ułożyć ze znalezionych fragmentów coś, co nie będzie w obiektywnym sensie *prawdziwe*, ale będzie wykonane przez nas) i otwiera na właściwy wymiar gry Miłobędzkiej<sup>43</sup>.

Chociaż tezy przedstawione przez Bogaleckiego są ciekawe i dobrze ugruntowane, to trudno mi się zgodzić, że to kategoria niezrozumiałości otwiera poezję Miłobędzkiej na „wolną grę” nieustannych podstawień. Niezrozumienie jest aporią, która zatrzymuje nas, nie możemy przejść z niezrozumienia do nieustającej gry podstawień. Aby rozpocząć lekturę w sposób postulowany przez Bogaleckiego, musimy najpierw zrozumieć zasady „wolnej gry”, która wymaga zgody na nieustanną chwiejność owego zrozumienia, na nieumocowanie go w nieruchomym fundamencie niezmiennego centrum. Nie posiada ona również jednego punktu dojścia, wyłącznego rozwiązania. Spełnia się „w biegu”. Gra zakłada, że uczestnicząc w niej, jesteśmy w jakimś ruchu. Dlatego zawsze wtedy, gdy w opisaną przez Derridę grze zbudujemy sens, to jest swoje zrozumienie, zostaje ono otwarte na dalsze zmiany, przeobrażenia. Lektura wiersza Miłobędzkiej nie jawi się więc – jeśli pójdziemy tym tropem – jako uzupełnianie mozaiki, bo ta, raz stworzona zyskuje stałość, nieruchomość. Raczej podobna jest ona do mandali<sup>44</sup>, która spełnia się w swym stwarzaniu, ponieważ tworzy się ją z pełną świadomością tego, że zostanie zniszczona zaraz po ukończeniu. Uczestnictwo w grze to konstruowanie sensów i pozwolenie na ich kolejne przetwarzanie. Niezrozumiałość wyklucza grę, bo rodzi raczej „lekką furię”<sup>45</sup>. Już w samych sformułowaniach używanych przez Bogaleckiego tkwi wyczuwalna sprzeczność: „[...] w orbicie *niezrozumiałości* rozumianej jako [...]”. Jeśli już rozumiemy na czym polega niezrozumiałość, jakie są jej zasady, wiemy jak ją czytać, to czy nadal jest to niezrozumiałość? Wolna gra to gra kolejnych rozumień, świadomych swojej niepełności.

Według mnie, kategorie odrzucone przez Bogaleckiego, to znaczy „ruch, natychmiastowość, stawanie się”, są bardziej adekwatne, gdy próbujemy mówić o poezji czytanej w ramach „wolnej gry”. Takie pojęcia akcentują płynność znaczeń oraz nieograniczoną grę podejmowaną na nowo w każdym akcie lektury; grę, która staje się kategorią nadrzędną w stosunku do (nieadekwatnego do tego typu odczytywania) pojęcia prawdziwości. Wskazywać na takie

<sup>43</sup> P. Bogalecki, dz. cyt., s. 202–203.

<sup>44</sup> Anna Kaluża w *Woli odróżnienia* omawia – choć w nieco odmiennym kontekście – inspiracje Wschodem w twórczości Miłobędzkiej (Por. A. Kaluża, dz. cyt., s. 218–220).

<sup>45</sup> Por. S. Barańczak, *Dramatyczna niegramatyczność...*

rozwiązanie mogą słowa samej Miłobędzkiej, która tak mówiła o swoim poetyckim mistrzu, Tymoteuszu Karpowiczu:

[...] i nagle, czytając tę rozmowę odnalazłam to jedno słowo, którego zawsze mi brakowało na określenie Karpowicza i które łączy wszystkie jego mistrzostwa: Alchemik. Karpowicz jest alchemikiem XX i XXI wieku [...]. Jak każdy alchemik łączy wszystko ze wszystkim, rozmaite rzeczywistości. [...] te wszystkie połączenia są dziwne, nie przystające do siebie, ale nie chcę tego nazywać eksperymentowaniem. [...] Myślę, że alchemicy nie do końca byli pewni, czy znajdą swój kamień filozoficzny. Dla nich najważniejsze było samo szukanie; dla innych – to, co znaleźli po drodze. Tak samo dla Karpowicza. Dla innych najważniejsze jest to, co znalazł po drodze [...]<sup>46</sup>.

Poetka wskazuje w powyższych słowach, jak ważne jest dla niej samo czytanie i konstruowanie sensów. Szukanie zrozumienia i porozumienia wydają się w tej perspektywie bardziej istotne niż cel: jedyna „prawdziwa” interpretacja, zamknięcie procesu „nieustannych podstawień”, „rozszyfrowanie prawdy czy źródła, które jest wolne od wolnej gry i od reguł znaku i żyje niczym wygnaniec potrzebą interpretacji”<sup>47</sup>.

## SUMMARY

The author of the article refers to Derrida’s concept of play in the discourse of human sciences and Polish literary criticism: Anna Kaluża, Tymoteusz Karpowicz, and Stanisław Barańczak attempt to interpret poetry of Krystyna Miłobędzka, especially her book entitled *gubione [los]*. The article focuses on issues such as speed and fluency in the context of modern literature.

## KEYWORDS

Krystyna Miłobędzka, metaphor, speed, fluency, Jacques Derrida, play

<sup>46</sup> K. Miłobędzka, *[Karpowicza nazywałam...]*, [w:] M. Spychalski, J. Szoda, *Mówi Karpowicz*, Wrocław 2006, s. 81–82. Cyt. za P. Bogalecki, dz. cyt. s. 217.

<sup>47</sup> J. Derrida, dz. cyt. s. 266.

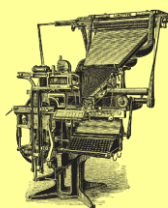
## BIBLIOGRAPHY

- Austin J.L., *Jak działać słowami*, [w:] tegoż, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, wstęp i przekład B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.
- Austin J.L., *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, wstęp i przekład B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.
- Barańczak S., *Dramatyczna niegramatyczność*, [w:] tegoż, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988.
- Barańczak S., *In statu nascendi*, [w:] tegoż, *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Warszawa 1973.
- Barańczak S., *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Warszawa 1973.
- Barańczak S., *Przed i po. Szkice o poezji krajowej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988.
- Bogalecki P., *Niedorozumony. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa 2013.
- Calvino I., *Szybkość*, [w:] tegoż, *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 2009.
- Calvino I., *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 2009.
- Derrida J., *O gramatologii*, przekład, wstęp i posłowie Bogdan Banasiak, Łódź 2011.
- Derrida J., *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 77, z. 2.
- Foucault M., *Kim jest autor*, [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999.
- Foucault M., *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999.
- Kałuża A., *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008.
- Karpowicz T., *Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, *Dwie rozmowy (Oak Park – Puszczykowo – Oak Park)*, Wrocław 2011.
- Karpowicz T., Falkiewicz A., Miłobędzka K., *Dwie rozmowy (Oak Park – Puszczykowo – Oak Park)*, Wrocław 2011.
- Laboratorium poezji kobiecej XX wieku*, red. J. Grądziel-Wójcik i in., Poznań 2015.
- Miłobędzka K., *gubione*, Wrocław 2008.
- Miłobędzka K., *[Karpowicza nazywałam...]*, [w:] M. Sychalski, J. Szoda, *Mówi Karpowicz*, Wrocław 2006.
- Miłobędzka K., *Leśmian – Białoszewski – Karpowicz*, „Czas Kultury” 1997, nr. 1.
- Miłobędzka K., *Po krzyku*, Wrocław 2005.



- Miłobędzka K., *Zbierane 1960–2005*, Wrocław 2006.
- Pismo Świąte Starego i Nowego Testamentu*. „Biblia Tysiąclecia”, wyd. V, Poznań 1999.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1988.
- Spychalski M., Szoda J., *Mówi Karłowicz*, Wrocław 2006.
- Stasiuk A., *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2008.
- Stusek M., *Im mniej, tym więcej – gubione Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Laboratorium poezji kobiecej XX wieku*, red. J. Grądziel-Wójcik i in., Poznań 2015.
- Suszek E., *Szybkość, pośpiech, kompresja. „Poetyka przyspieszenia” w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Katowice 2014.
- Waligóra A., *Final Imiesłowów. Interpretacja wiersza \*\*\* [Razić, urazić, porazić, wrazić...] Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Laboratorium poezji kobiecej XX wieku*, red. J. Grądziel-Wójcik i in., Poznań 2015.

# JEDNAK



# KSIĄŻKI

2021 nr XII

"PRĘDKOŚCI"

## STUDIA - PRĘDKOŚĆ

### ZATRZYMAĆ SZTUCZNE RAJE. O TEMPORALIZACJI DOŚWIADCZENIA PSYCHODELICZNEGO W PISMACH WITAKCEGO I HUXLEYA

MONIKA SIKORSKA

72

#### Osobliwe doświadczanie czasu po zażyciu narkotyków a neuropsychologia kodowania temporalnego

**D**oświadczenia narkotyczne oraz problemy związane z ich werbalizacją stanowią przedmiot zainteresowań zarówno badaczy, jak i sympatyków tych odmiennych stanów. Jedną z wielu intrygujących kwestii w tym kontekście stanowi kłopot w ocenie i wyrażeniu upływu czasu po spożyciu niektórych środków psychoaktywnych. Dlatego też zainspirowana związkami między „zakrzywieniem” rzeczywistości, jakie powodują substancje psychoaktywne, a językiem i literaturą, postanowiłam opisać problem, jakim jest temporalizacja doświadczenia narkotycznego. Będę w niniejszym artykule badać literackie przedstawienia zaburzenia poczucia czasowości oraz związane z nimi trudności w nazwaniu upływu czasu po przyjęciu narkotyków psychodelicznych.

Pod lupę biorę teksty dwóch autorów: *Narkotyki* Stanisława Ignacego Witkiewicza oraz *Drzwi percepcji* Aldousa Huxleya. Choć obaj pisarze eksperymentują z tym samym narkotykiem, jakim jest meskalina, i oba teksty mają charakter „raportu” z przeżytego doświadczenia, to obie te relacje przedstawiają odmienny obraz relacji czasowych. Podczas doświadczenia narkotycznego dochodzi

do spolaryzowania napięcia między tym, co wewnętrzne i subiektywne, a tym, co zewnętrzne, kulturowe. Doświadczają go zarówno Witkacy, jak i Huxley, z tym że *trippy* obu pisarzy różnią się nie tylko wizjami, jakie się im jawią, ale także sposobem odczuwania czasu.

Problem określenia relacji temporalnych w doświadczeniu psychodelicznym jest dwuaspektowy, ponieważ odnosi się jednocześnie do tego, co dzieje się w świecie zewnętrznym, oraz do własnego zachowania, które oceniane jest w perspektywie czasu. Dlatego temporalność, jej poczucie i towarzyszące mu mechanizmy są niejednorodne. Doświadczenie narkotyczne przybiera formę osobliwej „machiny czasu”, mogącej jednocześnie powodować jego przyspieszenie bądź swoiste zatrzymanie czy zwolnienie. Po spożyciu niektórych środków psychoaktywnych, jak meskalina, opium czy haszysz, czas ulega subiektywnemu rozciągnięciu – wydłuża się. Natomiast w przypadku środków stymulujących pojawia się często wrażenie nienaturalnie szybkiego jego upływu.

Zaburzenia doświadczenia czasu podczas doświadczenia narkotycznego mają związek z neuropsychologią kodowania temporalnego. Opiera się ona na zależności między subiektywnym poczuciem „przyspieszenia” czy „opóźnienia” upływu czasu a poziomem niektórych neuroprzekazników, na przykład dopaminy. Badania wykazują, że u osób z niskim poziomem tego neurotransmitera obserwuje się spóźnienie „neurobiologicznych zegarów”. Takim osobom zdarzenia wydają się krótsze niż w rzeczywistości. Przeciwną skłonność widać natomiast u osób z wysokim poziomem dopaminy. Ich „neurobiologiczne zegary” działają szybciej, a czas subiektywny zdaje się bardziej wydłużony i rozciągnięty niż w rzeczywistości<sup>1</sup>.

Według Czesława Nosala czas w mózgu reprezentowany jest w różnych sekwencjach i nie na wszystkich płaszczyznach przyjmuje formę wyrazistego segregowania. Kodowanie temporalne przebiega na dwóch poziomach. Pierwszym z nich jest kodowanie automatyczne, przebiegające na poziomie podświadomym, podczas którego powstają tak zwane klisze wyodrębniające kolejne sekwencje zdarzeń. Drugi poziom opiera się zaś na świadomym przetwarzaniu pojęciowo-semantycznym i dopiero tu znaczenia nabiera porządkowanie zdarzeń poprzez nadawanie im określonych form<sup>2</sup>.

Nosal wprowadza dodatkowo rozróżnienie trzech różnych poziomów reprezentacji temporalnych: *neurobiologicznego*, *psychofizycznego* i *egzystencjalnego*, przy czym poziom psychofizyczny jest najbliższy realistycznej ocenie upływu czasu, a egzystencjalny charakteryzowany jest przez pryzmat osobistej perspektywy temporalnej.

<sup>1</sup> Por. C. Nosal, *Neuropsychologia kodowania temporalnego i poczucia czasu*, „Przegląd Psychologiczny” 2004, nr 2, s. 6.

<sup>2</sup> Por. tamże, s. 7.

Niektóre przypadki, w których pod wpływem narkotyków dochodzi do zachwiania i zaburzenia przeżywania czasowości, można porównać do „zakrzywienia” świadomości czasu podczas trwania marzenia sennego. Przeszłość, terażniejszość i przyszłość mieszają się zupełnie, splatają w jedno, nie mając swojego miejsca w porządku czasu obiektywnego. Ta narkotyczna „burza czasowa” prowadzi do stanu, w którym wszelkie zdarzenia bądź fantazje występują w formie *durée* naszego czasu wewnętrznego, a terażniejszość i jej poczucie są odczuwane przez podmiot jako zintensyfikowane. Kontinuum czasowe, rozumiane w tradycyjnym ujęciu jako czas linearny, ulega zakłóceniu, sprawiając, że naturalna relacja między czasem wewnętrznym jednostki a endogennym czasem zewnętrznym zostaje zaburzona:

W stanie psychodelicznym świadomość może zostać wyciągnięta z naturalnej, „uniwersalnej struktury temporalnej intersubiektywnego świata”, [...] co owocuje wówczas zintensyfikowaną ekspozycją i uwypukleniem czasu wewnętrznego, dającą efekt wzmożonego doświadczenia terażniejszości<sup>3</sup>.

Innymi słowy, pod wpływem niektórych narkotyków czas „zatrzymuje się”, terażniejszość „rozszerza” i wzmożone zostają intensywność i bogactwo przeżyć oraz wizji, podczas gdy w stanie trzeźwym sekwencje czasowe pozostają w swoim naturalnie linearnym porządku.

Wprawdzie koncepcja kodowania temporalnego nie odnosi się bezpośredniego do literatury, może jednak być pomocna w interpretacji literackich przedstawień doświadczeń narkotycznych. Przede wszystkim dlatego, że *trip-raporty* sporządzone przez omawianych tu pisarzy mają charakter badawczy i eksperymentalny, a nad przebiegiem sesji narkotycznych obu twórców czuwali lekarze. Psychiatryczne badania nad terapeutycznymi właściwościami substancji psychodelicznych szczególnie interesowały Huxleya, który dodatkowo nagrywał swoje komentarze i przemyślenia. Pomogło mu to po zakończeniu eksperymentu przypomnieć sobie jego merytoryczną zawartość oraz odświeżyć chronologiczny przebieg zdarzeń.

Wykorzystane przeze mnie elementy neuropsychologii kodowania temporalnego rozjaśniają nieco zagadnienie wpływu narkotyków na percepcję czasu oraz powstający w wyniku jej zaburzenia problem w ocenie i wyrażeniu jego upływu. Mogą się one także okazać przydatne w zrozumieniu narastającego pod wpływem narkotyków konfliktu między światem wewnętrznym jednostki a tym zewnętrznym czy kulturowym.

---

<sup>3</sup> P. Garczewski, *Fenomenologiczna jedność doświadczenia psychodelicznego – analiza treści raportów*, „Studia Humanistyczne AGH” 2015, t. 14, nr 1, s. 76.

## Prędkość doświadczenia narkotycznego a prędkość kultury

Prawo stałego przyspieszenia, któremu podporządkował się rozwój cywilizacyjny, od dawna już nie dziwi. Transponowanie w nowoczesność skutkuje oddalaniem się od natury, a wraz z rozwojem technologicznym można zaobserwować stopniową anihilację duchowości. Taka forma zaniku „metafizycznej” sfery w życiu człowieka była jednym z głównych tematów poruszanych przez Witkacego. O jego społecznych obawach i pragnieniu doświadczenia metafizyczności Anna Micińska pisze w następujący sposób:

Aby nie dać się wciągnąć do piekieł – zbyt dokładnie już wie, jak straszliwa ich postać – „W każdym razie tam, gdzie my idziemy teraz, dokąd wleką nas ślepe siły społeczne, to jest ku ostatecznej mechanizacji i zbaranienu – nie ma przed nami nic” – musi stworzyć swą własną wizję powszechnej szczęśliwości [...] w której każde, zindywidualizowane Istnienie Poszczególne wciąż jeszcze mogłoby się pławić w „łagodnym, niezmiennym, z Nieskończoności promieniującym świetle Wiecznej Tajemnicy Istnienia”<sup>4</sup>.

Z uwagi na pojawienie się w Europie awangardowych ruchów artystycznych trudno w pierwszym i drugim dziesięcioleciu XX w. nie zauważyć kulturowej afirmacji społeczeństwa masowego i postępującej industrializacji, ale też niejako równoległe towarzyszących im tendencji przeciwstawnych. Nową instancją doświadczenia stał się wówczas instrument techniczny, system wartości został zaprogramowany na wspólne dążenia społecznościowe, a pęd miasta zdeterminował życie jednostek. W kryzysie znalazło się cenione i pielęgnowane przez Witkacego ujęcie człowieka jako „istnienia poszczególnego”, a napięcie między jednostką i światem stawało się coraz bardziej nieznośne. Zmienił się rytm życia, dostosowany do rytmu miasta. Wszystko miało w nim przebiegać jednolicie i klarownie, dlatego też miasto wchłonęło pojedyncze istnienia, tworząc ogromną „zautomatyzowaną” maszynę stanowiącą centrum życia społecznego. Za przyczynę kryzysu kultury Witkiewicz uważał zanik „uczuć metafizycznych”<sup>5</sup>, które były – jego zdaniem – stopniowo wypierane przez rozwój techniki oraz rosnącą skłonność ludzi do realizowania potrzeb coraz bardziej konsumpcyjnych zamiast duchowych<sup>6</sup>.

Narkotyki zarówno dziś, jak i dawniej, zdają się pełnić funkcję remedium na bezduszną i zautomatyzowaną rzeczywistość, będąc paradoksalnie środkiem przetwarzającym doświadczenia i lęki wyniesione ze świata zewnętrznego. Przeżycie psychodeliczne może być dwubiegunowe: z jednej strony – przynosi ukojenie „zarzniętemu” przez społeczeństwo indywiduum; z drugiej –

<sup>4</sup> A. Micińska, *Istnienie Poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Wrocław 2003, s. 223.

<sup>5</sup> W filozofii Stanisława Ignacego Witkiewicza pojęcie to ma być rozumiane w dwojaki sposób. Pisarz definiował „uczucie metafizyczne” jako poczucie jedności osobowości w taki sposób, by zmieścić w tym pojęciu jednocześnie to, co zostało nazwane zgodnie z jego rozumieniem ekspresją indywidualnej woli oraz poczuciem tajemniczości świata. Por. M. Soin, *Filozofia S.I. Witkiewicza*, Wrocław 1996, s. 44.

<sup>6</sup> Por. J. Brezcko, *Zanik uczuć metafizycznych jako przyczyna kryzysu kultury*, „Kultura i Wartości” 2015, nr 13, s. 42.

może pogłębić lęki jednostki i zaprowadzić ją nawet w najciemniejsze zakamarki ludzkiej psychiki. Witkiewicz pojmuje narkotyki jako medium eksplorowania Jungowskich piwnic jaźni, ale zdaje sobie także sprawę z tego, że są one tylko niebezpieczną namiastką i chwilowym wymykaniem się zębatym trybom codzienności<sup>7</sup>.

Powody, dla których zarówno Witkacy, jak i Huxley sięgają po meskalinę, są czysto eksperymentalne. Warto jednak zauważyć, że sięganie po narkotyki może być motywowane nie tylko poczuciem niedoskonałości życia, ile również pragnieniem stworzenia „Sztucznych Rajów”, które wiele tysięcy lat temu postrzegane były jako „miejsce spotkań” śmiertelników z siłami nadprzyrodzonymi. Według Witkacego funkcja tych „miejsz” mogła zostać zdegradowana do formy odskoczni od pędzącego i monotonnego życia. Podobnie o narkotykach pisze Huxley, według którego dają one ludziom możliwość ucieczki od bolesnej codzienności, a ich przyjmowanie powodowane jest pragnieniem doświadczenia własnej transcendencji i znalezienia się choć na krótką chwilę poza ciasnymi strukturami kulturowymi:

To, aby ludzkość kiedykolwiek mogła obejść się bez Sztucznych Rajów, wydaje się mało prawdopodobne. Większość mężczyzn i kobiet wiezie życie w najgorszym razie tak bolesne, a w najlepszym tak monotonne, ubogie i ograniczone, że chęć ucieczki, pragnienie własnej transcendencji nawet na kilka chwil jest i zawsze było jednym z głównych apetytów duszy. [...] Dla osobistego, codziennego użytku zawsze istniały chemiczne środki odurzające. Wszystkie roślinne środki uspokajające i narkotyki, środki euforyczne, które rosną na drzewach, halucynogeny, które dojrzewają w jagodach lub mogą być wciśnięte z korzeni, wszystkie bez wyjątku były znane i stosowane od niepamiętnych czasów<sup>8</sup>.

Środki psychoaktywne stanowią – w najbardziej interesującym mnie aspekcie – chemiczne narzędzie służące odmiennemu doświadczeniu świata. Podczas tego procesu poznawczego czas w ujęciu kulturowym zostaje równocześnie zatrzymany i rozciągnięty w świadomości podmiotu doświadczającego. Rzeczywistość zewnętrzna ulega stagnacji, metaforycznemu zamrożeniu, a wewnątrz jednostki zostaje mocno wyeksponowane. Można powiedzieć, że człowiek przeżywający uniesienie narkotyczne staje bliżej tego, co Witkacy nazywa Tajemnicą Istnienia. Taki stan można rozumieć jako mentalną przestrzeń, w której dochodzi do napięcia między tym, co kulturowe, zewnętrzne, a tym, co wewnętrzne i intymne. Proza Witkacego i Huxleya, a dokładniej ich zapiski z doświadczenia psychodelicznego, są bardzo interesującym świadectwem tego konfliktu. W *trip-raportach* obu pisarzy widać niezgodność między subiektywnym doświadczeniem narkotycznym a tym, co wspólne i kulturowe.

---

<sup>7</sup> Por. G. Tomassucci, *Witkacowski raj*, „Przestrzenie Teorii” 2010, nr 14, s. 96.

<sup>8</sup> A. Huxley, *Drzwi Percepcji, Niebo i piekło*, przeł. M. Mikita, Warszawa 2012, s. 48–49.

## Eksperymentalne „Sztuczne Raję”

Powód, dla którego pisarze (wśród nich Witkacy oraz Huxley) tak chętnie sięgają po środki psychoaktywne jest bardzo podobny. Narkotyki towarzyszą człowiekowi od zarania dziejów, a ich działanie służyło przeżywaniu „wyższych” stanów duchowych, które początkowo zarezerwowane były jedynie dla wybrańców i kapłanów obcujących z wyższymi siłami<sup>9</sup>. Dopiero później dotarły do szerszych mas. Stevan P. Petrović w swojej książce z 1983 roku *Narkotyki i człowiek* sugeruje, iż historia narkotyków sięga nawet górnego paleolitu (40 000 – 10 000 lat p.n.e), ale pierwsze wzmianki o roślinach mających działanie psychoaktywne pojawiają się 5000 lat p.n.e<sup>10</sup>.

O psychoaktywnym działaniu maku i pozyskiwanego z niego opium wiedzieli już Sumerowie. Podobne wzmianki o cudotwórczych i boskich grzybach można odnaleźć w religijnych zapiskach Azteków. Honorowe miejsce wśród pradawnych modyfikatorów percepcji zajmuje meksykański kaktus *Lophophora williamsii* (jazgrza Williama), inaczej zwany peyotlem. Działanie meskaliny związane jest przez plemiona indiańskie z osiągnięciem ekstazy służącej rozwojowi osobowości. Zgodnie z wierzeniami pomaga ona w zdobywaniu mądrości i wiedzy, jednak warto zauważyć, że zażywanie tego indiańskiego narkotyku przez białego człowieka wymaga „przygotowania”, gdyż jednorazowe i nieumiejętne spożycie może skutkować nieprzyjemnymi efektami. Jakość doświadczenia psychodelicznego zależy w ogromnej mierze zarówno od samopoczucia osoby przyjmującej narkotyk, jak i od otoczenia, w jakim ten narkotyk przyjmuje (tak zwane *set i setting*)<sup>11</sup>. Bywa nawet i tak, że ta sama substancja, przyjęta przez tę samą osobę i w tych samych okolicznościach, może jednego razu wywołać pozytywne przeżycie transcendentalne, a innego – *bad trip* („złą podróż”), skrajnie paniczną reakcję albo nawet tak zwany *freakout*, czyli „potworność”.

Zważywszy na przebieg i częstotliwość poprzednich eksperymentów Witkiewicza z narkotykami, mógł on nie być dostatecznie „oczyszczony duchowo” i przygotowany psychicznie na tak intensywny wgląd w siebie, jaki umożliwia doświadczenie psychodeliczne po spożyciu meskaliny. Autor sam przyznaje, że kilka dni przed „peyotlowym świętem” upił się i zażył, jak twierdzi, „przekłete coco”<sup>12</sup>. Pierwsze oznaki działania meskaliny czasem występują nawet po trzech godzinach, za to działają średnio przez około dwanaście godzin. Narkotyk powoduje halucynacje poprzedzone silnymi mdłościami, torsjami, poceniem się, uczuciem zimna oraz

<sup>9</sup> Por. B. Hoffmann, *Narkotyki w kulturze młodzieżowej*, Kraków 2014, s. 16.

<sup>10</sup> Por. S.P. Petrović, *Narkotyki i człowiek* [1983], przeł. M. Fibur, Warszawa 1988, s. 6–8.

<sup>11</sup> Dziś istnieje nawet „przewodnik” po sesjach narkotycznych. Książka zawiera instrukcje i wskazówki, jak poprawnie przejść przez doświadczenie psychodeliczne, Por. T. Leary, *Doświadczenie psychodeliczne. Podręcznik inspirowany Tybetańską Księgą Umarłych*, przeł. D. Misiuna, Kraków 2017.

<sup>12</sup> S.I. Witkiewicz, *Narkotyki. Niemyte dusze*, oprac. A. Micińska, Warszawa 1993, s. 52.

strachem<sup>13</sup>. Dopiero później następują halucynacje wzrokowe, zaburzenia słuchu oraz charakterystyczne poczucie nierealności, które najbardziej absorbuje osobę doświadczającą<sup>14</sup>.

Choć podstawowym celem Witkiewiczowskich eksperymentów z narkotykami było zbadanie ich wpływu na percepcję oraz malarską wizję rzeczywistości, to można podejrzewać, że zaspokoili one także jego egzystencjalną ciekawość, a raczej podsyliły wspomniane przez niego wielokrotnie egzystencjalne „nienasycenie”. Ponieważ jednym z problemów, które dotkliwie dotykały autora *Narkotyków*, było powszechne uspołecznienie i unicestwienie jednostki (rozumianej jako tak zwane. Istnienie Poszczególne), zagadnienie wspomnianych „Sztucznych Rajów” może się wydawać dla niego tak istotne. Witkiewicza fascynowało bowiem wszystko, co Wielkie i Absolutne, oraz wszystko, co miało związek z Nieskończonością i Tajemnicą Istnienia. Wieczny czas „sztucznych rajów” pozostaje w opozycji do katastroficznej wizji ostatecznej „mechanizacji i zbarania”, o którym pisze Witkiewicz w *Znaczeniu indywiduum w rozwoju społecznym i tragedii upośledzonych*.

Celem badania Huxleya była natomiast obrona tezy, iż halucynogeny mogą manifestować zmianę w świadomości jednostki, odsuwając zarazem możliwość patologicznej determinacji w rozumieniu jej skutków. Według niego doświadczenie psychodeliczne nie jest ani nerwicą nieświadomości, ani zwykłym stanem psychotycznym. Halucynogeny są opisywane jako narzędzia, dzięki którym ich użytkownik może kultywować wizjonerskie doświadczenia lub badać królestwa swojej psychiki<sup>15</sup>. Huxley argumentuje, że meskalina nie wywołuje patologicznego stanu świadomości, lecz wpływa na funkcjonowanie dynamiki psychicznej, pozwalając na przeżywanie własnego doświadczenia zmienionej percepcji. Daje ona rzekomo dostęp do ukrytej „wyższej mocy” w percepcji i wprowadza w „antypody umysłu”. Poza tym Huxley doskonale zdawał sobie sprawę z rytualnego wykorzystywania peyotlu. Twierdził, że był w stanie podczas peyotlowej sesji wywołać mistyczne bądź święte doświadczenie oraz że te stany można zrozumieć w kategoriach psychologicznych<sup>16</sup>.

Mnie natomiast interesuje przedstawiony w *trip-raportach* Huxleya i Witkiewicza dysonans między czasem zewnętrznym (kulturowym) a wewnętrznym (duchowym) czasem przeżycia psychodelicznego.

---

<sup>13</sup> Por. S.P. Petrović, dz. cyt., s. 118.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Por. J. Dickins, *The birth of psychedelic literature: Drug writing and the rise of LSD therapy 1954–1964*, University of Exeter, 2012, s. 56; <https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10036/4207/DickinsR.pdf> [dostęp 08.09. 2018].

<sup>16</sup> Tamże, s. 60.



## Metaforyczna konceptualizacja spowolnienia czasu w doświadczeniu psychodelicznym

Tatyana Fedosova utrzymuje, że percepcja czasu jest możliwa dzięki konstrukcjom językowym. Metafory pojęciowe dotyczące językowych reprezentacji czasu można podzielić na kilka grup: czas jako żywe istnienie (panuje, wymaga, leczy, żąda, biegnie, leci, idzie, na nikogo nie czeka), czas jako obiekt nieożywiony (rzeka, koło, ogień, woda, lustro). Bywa on również przedstawiany w formie najróżniejszych konstruktów, obrazów i porównań<sup>17</sup>. Z przedstawionych form reprezentacji można wyodrębnić także jego dwa filozoficzne statusy: jeden z nich przyznaje czasowi status substancji – bytu; drugi natomiast zakłada, że czas jest formą, a więc sposobem, atrybutem i właściwością istnienia materii. Wedle ujęcia substancjalnego czas i świat istnieją równolegle, a zgodnie z tzw. ujęciem atrybutywnym zarówno czas, jak i przestrzeń są formą istnienia świata<sup>18</sup>.

Metaforyzację czasu w przypadku jego stagnacji i rozciągnięcia się teraźniejszości po spożyciu środków psychodelicznych można wyjaśnić za pomocą jednego z modeli jego konceptualizacji: czas to przedmiot nieruchomy, a my poruszamy się w czasie – model ten nosi nazwę *Ego-moving-model*<sup>19</sup>. Koncepcja ta odnosi się do prostej relacji temporalnej, zakładającej upływ czasu *od – do*. Omawiany przez Renatę Przybylską abstrakcyjny ruch konceptualizatora polega na przesuwaniu się od momentu początkowego zdarzenia do jego końca. Jeśli omawiany model odniesiemy do czasu doświadczenia narkotycznego, okaże się, że wspomniany podmiot (konceptualizator) jest w stanie chwilowego zawieszenia czy dezorientacji. Niewyraźna staje się dla niego granica początku i końca, a także postrzeganie upływu kolejnych sekwencji czasowych. Podmiot przejawia trudności zarówno w określeniu, jak i wyrażeniu tych momentów. Zgodnie z tym ujęciem czas doświadczenia narkotycznego staje się mieszanką zjawisk onirycznych – jest płynny, nieuchwytny i obojętny. Umysł wówczas zajęty jest przeżywaniem „bycia” *sensu largo*, absorbuje go zarówno doznawanie *durée* wewnętrznego, jak i *Istigkeit* samego w sobie.

W *Drzewiach percepcji* znajdujemy następującą próbę opisu upływu czasu:

Wydaje się być go całe mnóstwo – [...] Mnóstwo, ale ile dokładnie, było zupełnie nieistotne. Oczywiście mogłem spojrzeć na swój zegarek, ale wiedziałem, że był on w innym wszechświecie. Moim prawdziwym doświadczeniem było nieustające poczucie nieskończonego trwania lub mówiąc inaczej ciągłej teraźniejszości składającej się z jednej wciąż zmieniającej się apokalipsy<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Por. T. Fedosova, *Reflection of Time in Postmodern Literature*, „Athens Journal of Philology” 2015, nr 2, s. 82.

<sup>18</sup> Por. G. Sawicka, *Co czas robi z językiem*, [w:] *Język a kultura*, t. 19, *Czas – język – kultura*, red. A. Dąbrowska, A. Nowakowska, Wrocław 2006, s. 12.

<sup>19</sup> Por. R. Przybylska, *Spacjalizacja czasów w przymkonych frazach temporalnych. Regularności i nieregularności*, [w:] *Język a kultura...*

<sup>20</sup> A. Huxley, dz. cyt., s. 16.

Huxley w opisywanym przez siebie doświadczeniu konfrontuje aspekty czasu wewnętrznego i zewnętrznego. Z jednej strony – koncentruje się na trwaniu samym w sobie (nieskończone kontinuum czasu rozumiane jako potencjalny czas fizyczny), a z drugiej – przeciwstawia go wewnętrznemu poczuciu destrukcji i dążeniom apokaliptycznym. Wyrażenie „ciągła terażniejszość składająca się ze zmieniającej się apokalipsy” zdaje się wewnętrznie sprzeczne, ale zważywszy na konieczność (albo możliwość) równoległego doświadczenia świata wewnętrznego i zewnętrznego można uznać tę ontyczną antynomię za możliwą do pogodzenia. „Spędziłem kilkanaście minut – czy może kilkanaście stuleci?”<sup>21</sup> – czytamy w dalszej części opisu. Hiperbolizacja czasu widoczna jest w opozycji minuta – stulecie. Wrażenie stagnacji czasu może wynikać z zachwiania między tym, co zewnętrzne, a tym, co wewnętrzne, a nawet ze swoistego odwrócenia czasowych wartości. W relacji Huxleya z meskalinowego *tripu* dostrzec można przewartościowanie praw naturalnie rządzących światem. Minuty zamieniają się w lata, setki, a nawet tysiące lat, przestrzeń traci swoje wartości orientacyjne, rzeczywistość zaś kategoryzowana jest przez pryzmat jej niedocenianych dotąd własności. Wrażenie terażniejszości zostaje wyolbrzymione, a sam podmiot mierzy się z wielkimi, hegemonicznymi wobec czasu ideami: „[...] a jakże pragnąłem być pozostawiony sam z Wiecznością w kwiecie, z Nieskończonością w nogach krzesła i z Absolutem w faldach pary flanelowych spodni!”<sup>22</sup>.

80

W obliczu Wieczności, Nieskończoności i Absolutu pojęcie czasu<sup>23</sup> zostaje unicestwione – czas maleje, kurczy się i spowalnia, a w ostateczności ulega zatrzymaniu. Ale tylko pozornie. Wstrzymane zostaje jedynie poczucie upływu czasu zewnętrznego, a jego linearność zostaje naruszona. Czas w tej sytuacji jawi się jako wymiar doświadczenia *sacrum*. Huxley cały czas mówi o doświadczeniu *numinosum*, o „niezłębionej tajemnicy czystego istnienia” oraz towarzyszącej temu poczuciu „Wszystkości i Nieskończoności”<sup>24</sup>. Czas osiąga zatem wymiar kosmiczny, boski: „Mogłem oczywiście spojrzeć na zegarek, ale wiedziałem, że był on w innym wszechświecie” – pisze autor *Drżni percepcji*<sup>25</sup>. Widać w tej wypowiedzi wyraźnie zarysowaną granicę między tym, co „tu”, a tym, co „tam”. Huxley ewidentnie wypiera ze swego doświadczenia czas zewnętrzny. Jest on dla niego co najmniej nieistotny, nieważny – bo pochodzący z innego wszechświata. Mały wobec uniwersum świat duchowy autora rośnie i „puchnie”, wypychając jednocześnie na zewnątrz poczucie własnego „ja”, mogącego niemalże „nago” obcować z wewnętrznym pięknem świata i ukazującego przed czytelnikiem czystą esencję bytu, wyłożoną na tacy narkotykowego uniesienia.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Tamże, s. 27.

<sup>23</sup> Tutaj czas w ujęciu zewnętrznym – czas jako absolut i jedyna rzeczywistość. Por. R. Ingarden, *Książeczka o człowieku*, Kraków 1973, s. 43.

<sup>24</sup> A. Huxley, dz. cyt., s. 26.

<sup>25</sup> Tamże, s. 13.

Napięcie między tym, co pochodzi ze świata, a tym, co z wnętrza (z duszy/z głowy), rośnie do olbrzymich rozmiarów, a w ostateczności to, co zewnętrzne – zostaje wyparte przez indywidualne doznanie „istnienia poszczególnego”, którym w tej sytuacji będzie przeżywający doświadczenie psychodeliczne Aldous Huxley. Spożycie meskaliny spowodowało zaburzenie percepcji czasu. W psychice pisarza świat zwolnił, zatrzymał się, a omawiane przez niego idee związane z Wiecznością i Absolutem zdominowały poczucie upływu czasu zewnętrznego. Autor czuje ich potęgę, wyraża się o nich z szacunkiem (pisze ich nazwy wielką literą). Huxley nie potrafiłby jednoznacznie określić upływu czasu, gdyby nie zespół lekarzy nadzorujących jego stan. Wzmoczone doświadczenie terażniejszości, którego doznaje, jest wynikiem zaburzenia poczucia czasu – jego świadomość wyzwoliła się zarówno z uniwersalnej, jak i kulturowej struktury temporalnej.

Wrażenie stagnacji czasu, które pojawia się w *trip-relacji* Stanisława Ignacego Witkiewicza, ma charakter pozorny, bo gdy przypatrzeć się wizjom, które opisuje, można łatwo dostrzec, że dominuje w nich poczucie pędu.

Witkiewicz zażywa ten sam narkotyk co Huxley. Obaj są pod wpływem meskaliny, która powoduje osobliwe halucynacje, poczucie nierealności oraz wytrącenia z linearnego porządku świata. Obaj w raportach z doświadczenia psychodelicznego potwierdzają obecność problemów z określeniem relacji czasowych. W *Narkotykach czytamy*: „[...] przekonałem się, jak złudna jest ocena trwania podczas peyotlowych wizji. Nazwałem to w «języku peyotlowym» – «spuchnięciem czasu»<sup>26</sup>.

Witkiewicz tłumaczy przy tym, że neologizmy pojęciowe, których używa w próbach opisu narkotycznych wizji, są konieczne, ponieważ potoczne, normalne wyrażenie doznań nie pozwalałoby „przełać w czytelnika całego piękna i okropności”<sup>27</sup> tego, co widział. Podobnie jak Huxley podczas meskalinowego eksperymentu, autor *Narkotyków* zwraca uwagę na nurtujący go problem wydłużenia czasu:

„Spuchnięcie czasu” dochodzi do niemożliwych rozmiarów. Przeżywam całe tygodnie w ciągu kilku minut. [...] Miałem wrażenie, że upłynęły dni, a był to kwadrans. Co użyć można w tak krótkim czasie. [...] Upłynęły wieki<sup>28</sup>.

Czas wewnętrzny Witkiewicza staje się dla niego właściwym czasem doświadczania świata. Twórca poddaje się działaniu narkotyku i nieustannie napływającym halucynacjom, zupełnie jakby świat wewnętrzny dominował nad tym, co znajduje się poza granicami doświadczenia psychodelicznego. W dalszej części raportu czytamy: „Zdawało się, że rzeczywistości nie ma.

<sup>26</sup> S.I. Witkiewicz, dz. cyt. s. 126.

<sup>27</sup> Tamże, s. 125.

<sup>28</sup> Tamże, s. 136–139.

Ograniczała się przynajmniej do zamkniętego pokoju. Trzeba będzie wrócić do realnego świata, którego wielkość działa przygnębiająco”<sup>29</sup>.

W powyższym fragmencie widać doskonale napięcie między tym, co „tu” i „tam” – tym, co intymne, wewnętrzne i subiektywne, a tym, co kulturowe, znajdujące się poza granicami zamkniętego pokoju. Na zewnątrz jest świat, którego wielkość na Witkiewicza działa przygnębiająco. Dlaczego? Prawdopodobnie dlatego, że w świecie tym ginie to, co jednostkowe, „poszczególne”, istniejące niezależnie. Na zewnątrz jest świat wielki, zmechanizowany, bezduszny i automatyczny. Przestrzeń, którą podczas doświadczenia psychodelicznego na kreuje się w wyobraźni Witkacego, jest niebezpieczna, groźna i całkowicie nierealna, ale jest jego. Jest pełnym wytworem podmiotowej aktywności i ekspresji, w której rzeczywistość (ta prawdziwa, zewnętrzna) znika, roztopia się i rozmywa w czasie, również ulegającym chwilowemu „zamrożeniu”. Owo doświadczenie staje się remedium, lekarstwem, które niweluje prędkość napędzającą życie zewnętrzne. Witkacy szczegółowo opisuje działanie meskaliny na jego organizm:

zamiast zwolnionego tętna – przyspieszone aż do stu trzydziestu, ogólny stan fizyczny fatalny: zawrót głowy, osłabienie w nogach; psychiczny: nieprzytomność chwilami dość znaczna, zanik poczucia rzeczywistości, euforia i podniecenie na przemian z niepokojem, depresją i nieokreślonym strachem. Schizofreniczne rozszczepienie graniczące chwilami z lekkim bziakiem. Nieswojość własnej osoby, obcość ciała, poczucie, że wszystko jest nie to<sup>30</sup>.

Mimo podwyższonego tętna Witkiewicz z trudem wykonuje poszczególne czynności, a zatem wpływ meskaliny na prędkość (w tym wypadku wykonywania działań) jest również widoczny. Autor wspomina o wyjątkowo żmudnym procesie spożywania sałaty: „Wstaję i zabieram się do sałaty. Ale odczuwam przy tym takie lenistwo i ruchy moje są tak powolne, że zjedzenie kilku pomidorów zajmuje mi pół godziny”<sup>31</sup>. Nie ma jednak pewności, czy informacja o tak długim czasie spożycia posiłku jest prawdziwa, czy stanowi wrażenie zaburzenia czasowego spowodowane zażyciem narkotyku. „Spuchnięcie czasu”, o którym pisze Witkacy, przybiera biegunową formę. Z jednej strony – autor wskazuje na jego spiętrzenie i nagromadzenie (tak rozumiem metaforę „puchnięcia”), bądź nawet wewnętrzne poczucie „rozrostu”, przed którym świat jawi się jakby zastygając. Z drugiej jednak – gromadzona w tym „spiętrzonej” czasie niezliczona liczba myśli i obrazów przybiera formę kalejdoskopu i osiąga nienaturalną szybkość przepływu. Spójrzmy choćby na poniższy fragment: „Widzę mózg wewnątrz – powstają na nim wrzody, które zjadają go z szaloną szybkością. Całe lata tego procesu widzę w sekundach”<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> Tamże, s. 140.

<sup>30</sup> Tamże, s. 147.

<sup>31</sup> Tamże, s. 133.

<sup>32</sup> Tamże, s. 128.

Witkiewicz więc, mimo pozorów podobieństwa, przedstawia czytelnikowi zupełnie inną wizję czasu niż Huxley. W narkotycznej wizji Witkacego czas tylko pozornie spowalnia, „wypychając” niejako na zewnątrz poczucie własnego „ja” autora. Wrażenie wydłużenia i rozciągnięcia czasu jednocześnie bowiem napędza nieustannie zmieniające się obrazy i wizje, które nawiedzają polskiego pisarza:

to, co tu jest opisane, stanowi jedną dwutysięczną całości wizji tej niezapomnianej dla mnie nocy. Prawie wszystko to, czego nie zanotowałem w ciągu samego transu, zginęło bezpowrotnie w szalonym nawale obrazów, ciągle zmiennych i przechodzących jedno w drugie w sposób nieuchwytny i nieznaczny, przy niebywałych jednocześnie kontrastach obrazów między sobą<sup>33</sup>.

Tak więc w odróżnieniu od przeżywanego przez Huxleya doświadczenie narkotyczne Witkiewicza zdominowane jest przez wrażenie pędu, co z psychologicznego punktu widzenia wydaje się niedorzeczne, skoro poczucie linearności czasu w autorskiej relacji ulega zanikowi. Wizje twórcy *Szenców* mają charakter oniryczny, a zdarzenia z przeszłości, teraźniejszości i przyszłości splatają się w jedno i, przybierając formę hybrydycznych, zmieniających się obrazów, zamykają doświadczający ich podmiot w wirującym zapętleniu czasu. Kiedy świadomość podczas sesji psychodelicznej próżnuje, pozostając odłączona od wszelkich konkretnych zadań, ma skłonność do skakania z jednej gałęzi wyobraźniowej na drugą, plotąc z najróżniejszych myśli, pragnień i lęków kapryśne wizje<sup>34</sup>. Zegar neurobiologiczny autora *Narkotyków* działa szybciej, dlatego doświadczanie rzeczywistości odbywa się w sposób zintensyfikowany, a wrażenie nieuchwytności obrazów jest spotęgowane. Słuszna też zdaje się sugestia Ingardena o złudzeniu opanowania czasu w jego subiektywnym doświadczaniu<sup>35</sup>. I choć na początku Witkacy nie radzi sobie z natłokiem myśli, a „szalony nawal obrazów” zupełnie go dezorientuje, to już w kolejnym fragmencie dostrzec można poczucie kontroli nad czasem:

Maszyny potężnieją i zamieniają się w potwornej wielkości turbiny, które tajemny głos nazywa „motorem centrum świata”. Szybkość obrotu jest wprost niepojęta. Nie rozumiem, czemu mimo tej szybkości widzę wszystko wyraźnie. Chcę, żeby „turbina świata” szła wolniej. Pojawiają się hamulczyki zrobione z tego cudownie delikatnego ryżego futerka i olbrzymie wały stalowe pod wpływem tarcia o nie zwalniają powoli, tak, że mogę dokładnie obserwować ich dziwnie prostą, a przy tym potężną maszynię<sup>36</sup>.

Zjawisko spowolnienia i przyspieszenia zdaje się więc być pod całkowitą kontrolą pisarza. Pomimo zawrotnej prędkości maszyny jest on w stanie obserwować jej działanie, a pojawiające się małe „hamulczyki” mogą z łatwością spowolnić czas pracy potężnego urządzenia. Rzeczywistość

<sup>33</sup>Tamże, s. 128.

<sup>34</sup> Por. D. Lenson, *On drugs*, London 1995, s. 77.

<sup>35</sup> Por. R. Ingarden, dz. cyt., s. 43.

<sup>36</sup> Tamże, s. 131.

podczas peyotlowego seansu przybiera różne kształty, jednak w ogromnej mierze, jak wspomina sam Witkiewicz, „[...] robi wrażenie naszej oglądanej przez mikroskop”<sup>37</sup>. A zatem iluzoryczne wyolbrzymienie poszczególnych wycinków tej rzeczywistości pozwala na dokładne przyjrzenie się jej i wskazanie dominujących cech. Ostatecznie jednak Witkiewicz gubi się w niebezpiecznym natłoku wizji i wrażeń, które niesłuchanie męczą go psychicznie i fizycznie.

### Podsumowanie

*Trip-raporty* Aldousa Huxleya oraz Stanisława Ignacego Witkiewicza są literackim świadectwem trudności związanych z temporalizacją doświadczenia narkotycznego. Obaj twórcy doświadczają w swoich opisach napięcia między czasem wewnętrznym (tym, co indywidualne i intymne) a czasem zewnętrznym (obiektywnym i kulturowym). Wzmoczone doświadczenie terażniejszości, z którego zdają relację pisarze, jest wynikiem zaburzenia poczucia czasu. Ich świadomość pod wpływem meskaliny została uwolniona z uniwersalnej struktury temporalnej, a działanie neurobiologicznych zegarów zostało zaburzone, dlatego czas odczuwany subiektywnie wydawał się pisarzom znacznie rozciągnięty i wydłużony.

Różnice w ocenie czasowych wrażeń są natomiast dowodem, jak odmienne mogą być wrażenia związane z doświadczeniem psychodelicznym. Huxley dryfował ponad codziennością, upajając się zetknięciem z rzeczami – jak twierdził – „samymi w sobie”. Witkiewicz uwięziony we własnym wnętrzu, nie mógł uwolnić się od nękających go koszmarnych wizji. Czas w przeżyciu psychodelicznym opisywanym w *Drzwiach percepcji* w subiektywnym odczuciu Huxleya „zastygl” i pozwolił mu cieszyć się jednoczącą go z wszechświatem introspekcyjną przygodą. Witkiewicz zaś pozwolił się zdominować drzemiającym od dawna w jego wnętrzu obawom i lękom, które nadały jego przeżyciu niebezpiecznego pędu.

### SUMMARY

The article deals with the problem of verbalizing drug experience and the resulting problem of determining passage of time. I study Aldous Huxley's and Stanislaw Ignacy Witkiewicz's trip-reports written during psychedelic experience. Both writers have trouble with defining passage of time, and although they took the same drug, their psychedelic experience took completely

---

<sup>37</sup>Tamże, s. 127.

different courses. In Huxley's subjective perception time seems to "freeze", while Witkacy's psychedelic experience seems to be quick and dynamic.

## KEYWORDS

psychedelic experience, time, drugs, speed, experiment

## BIBLIOGRAPHY

- Breczko J., *Zanik uczuć metafizycznych jako przyczyna kryzysu kultury*, „Kultura i Wartości” 2015, nr 13.
- Dickins J., *The birth of psychedelic literature: Drug writing and the rise of LSD therapy 1954–1964*, University of Exeter, 2012;  
<https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10036/4207/DickinsR.pdf>  
 [dostęp 08.09. 2018].
- Fedosova T., *Reflection of Time in Postmodern Literature*, “Athens Journal of Philology” 2015, vol. 2, nr 2.
- Garczewski P., *Fenomenologiczna jedność doświadczenia psychodelicznego – analiza treści raportów*, „Studia Humanistyczne AGH” 2015, t. 14, nr 1.
- Hoffmann B., *Narkotyki w kulturze młodzieżowej*, Kraków 2014.
- Huxley A., *Drzwi percepcji, Niebo i piekło*, przeł. M. Mikita, Warszawa 2012.
- Ingarden R., *Książeczka o człowieku*, Kraków 1973.
- Język a kultura*, t. 19, *Czas – język – kultura*, red. A. Dąbrowska, A. Nowakowska, Wrocław 2006.
- Leary T., *Doświadczenie psychodeliczne. Podręcznik inspirowany Tybetańską Księgą Umarłych*, przeł. D. Misiuna, Kraków 2017.
- Lenson D., *On drugs*, London 1995.
- Micińska A., *Istnienie Poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Wrocław 2003.
- Nosal C., *Neuropsychologia kodowania temporalnego i poczucia czasu*, „Przegląd Psychologiczny” 2004, t. 47, nr. 2.
- Petrović S.P., *Narkotyki i człowiek*, przeł. M. Fibur, Warszawa 1988.
- Przybylska R., *Spacjalizacja czasów w przyimkowych frazach temporalnych. Regularności i nieregularności*, [w:] *Język a kultura*, t. 19, *Czas – język – kultura*, red. A. Dąbrowska, A. Nowakowska, Wrocław 2006.

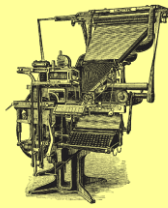
Sawicka G., *Co czas robi z językiem*, [w:] *Język a kultura*, t. 19, *Czas – język – kultura*, red. A. Dąbrowska, A. Nowakowska, Wrocław 2006.

Soin M., *Filozofia S.I. Witkiewicza*, Wrocław 1996.

Tomassucci G., *Witkacowskie raje*, „Przestrzenie Teorii” 2010, nr 14.

Witkiewicz S.I., *Narkotyki. Niemyte dusze*, oprac. A. Micińska, Warszawa 1993.





**SZYBKI WIERSZ...,  
CZYLI ZAGAJEWSKIEGO GRY Z CZASEM**

JOANNA ZOFIA PIECHOWIAK

87

**Zamiast wprowadzenia – szybki wstęp**

**Z**arówno poddany interpretacji utwór, jak i podjęty „szybki” temat (temat szybkości) już poniekąd implikuje brak czasu na powolną i rozbudowaną grę wstępną. Zatem krótko, parafrazując Adama Zagajewskiego, zamiast wprowadzenia – szybki wstęp. Kluczowa w interpretacji *Szybkiego wiersza*<sup>1</sup> Adama Zagajewskiego zdaje się być odpowiedź na jedno lapidarne pytanie; czym jest „szybki wiersz”? Jakie konotacje przywołuje owo intrygujące zestawienie? Wszak zauważyć należy, że poeta już w tytule swojego utworu rozpoczyna swoistą grę z czytelnikiem, zabawę z konwencją i wyścig z czasem (czasem lirycznym? czasem percepcji? czasem egzystencji?).

Kości zostały rzucone. Pora rozszyfrować zasady. Cóż zatem oznacza tytułowa szybkość wiersza? Czy to jedynie słowa spisane niedbale w pośpiechu? Czy to wiersz traktujący o szybkości, w którym pęd staje się nie tylko tematem, ale wręcz materia konstrukcyjną monologu? Czy może jest to utwór z dynamiczną akcją liryczną? Albo taki utrzymany w szybkim tempie? Krótki? Czytany szybko? Przyspieszony mozaiką licznych środków stylistycznych? Czy może „szybki wiersz” to antytetyczny termin wobec „wiersza wolnego”?

---

<sup>1</sup> A. Zagajewski, *Wiersze wybrane*, Kraków 2010, s. 155. Wszystkie cytaty analizowanego tekstu pochodzą z tego wydania.

Nie sposób nie dostrzec, iż udzielenie odpowiedzi na owo wstępne i fundamentalne pytanie wcale nie należy do zadań łatwych, a sama odpowiedź, ze względu na mnogość możliwych ujęć problemu i adekwatnych w stosunku do nich narzędzi interpretacyjnych, pozostaje niejednoznaczna. Wnikliwy czytelnik bardzo szybko zauważy, że *Szybki wiersz* Zagajewskiego realizuje elementy co najmniej kilku z przedstawionych powyżej propozycji.

Z pewnością budowa wersyfikacyjna utworu, czyli układ strof, wersów i relacji między nimi, narzuca zmienne tempo lektury. Autor wręcz w osobliwy sposób bawi się prędkością; zwalnia, aby przyspieszyć, przyspiesza, by w kulminacyjnym punkcie zatrzymać liryczną grę. Od pierwszych wersów utworu aż do finalnego zdania balansuje pomiędzy efektem przyspieszenia i spowolnienia. Zagajewski aranżuje i kreuje w ten sposób obraz poetyckiej ucieczki przed czasem, życiem, światem i samym sobą, lirycznym „ja”. Jest to obraz jednocześnie ucieczki samochodowej – dosłownej, dynamicznej, której tempo bliźniaczo przypomina muzyczny interwał, jak i ucieczki mentalnej, wewnętrznej emigracji ku nicości.

Przywołana w *Szybkim wierszu* podróż pozbawiona jest celu i kierunku, próżno również szukać punktów A i B na *kruchym papierze mapy* poetyckiego świata, o którym wspomina podmiot liryczny. Ponadto podróż, w którą zabiera czytelnika *Szybkiego wiersza* Zagajewski, jest nie tylko podróżą znikąd donikąd, ale jest także podróżą odbywaną w swoistym beczasie. W pędzącym samochodzie nie tylko nie ma jutra, ale nie istnieje też wczoraj, podmiot liryczny zawieszony jest w tu i teraz. Paradoksalnie szybkość konstytuująca sytuację liryczną w pewnym sensie sugeruje tutaj doświadczenie transcendencji ja mówiącego, rozumianej jako przekroczenie czasowości egzystencjalnej – wyjście poza granice istnienia i funkcjonowania czwartego wymiaru dostępnej człowiekowi czasoprzestrzeni. Taki obraz bezcelowej i beczasowej wędrówki tym bardziej rodzi myśl, iż Zagajewski pisze właśnie o ucieczce – o ucieczce do wnętrza, o transie, zatraceniu się w szczególnego rodzaju modlitwie, o podróży człowieka w głąb siebie po autostradzie tęsknot, pragnień i lęków. Podróż, która odbywa się w swoistym zatrzymaniu i odrzuceniu wszelkiej czasowości...

### Semantyczne i pragmatyczne wykładniki szybkości

Szybkość w tekście Zagajewskiego, choć w różnym natężeniu, obecna jest w każdym niemalże elemencie konstrukcji. Pojawia się, oczywiście, już w tytule, który, mimo iż jest względem treści wiersza ironiczny, wyraziście wskazuje na podjętą przez Zagajewskiego problematykę czasowości w ogóle. Sytuacja liryczna również podkreśla duże tempo, które notabene zdaje się w pełni wyrażać status egzystencjalny podmiotu lirycznego. Utrzymana w duchu modernistycznej wizji

(3xM – Miasto, Masa, Maszyna) jazda pędzącym po autostradzie samochodem – to swoisty wyraz pędu człowieka na drodze życia, w którym jego jestestwo, tożsamość i historia zostają w tyle. Warto zwrócić uwagę za Danutą Opacką-Walasek, że „[poprzez – J.P.] techniczny charakter metafor wydobywających kompresję czasu, jakiej podlega dwudziestowieczny człowiek, przykłada się na język liryki potoczne doświadczenie współczesnych”<sup>2</sup>.

Można założyć, że podmiot liryczny jest tu modelową realizacją toposu *homo viator*, jednakże w wersji przyspieszonej i unowocześnionej – jego poszukiwania przypominają nie tyle wędrówkę, co wyścig. Wewnętrzny przystanek na życiowym rozdrożu odbywa się w nieustannie pędzącym zewnątrz, dochodzi tu do rozdzielenia czynu i działania oraz intencji i woli. Bohater *Szybkiego wiersza* ucieka, pogrąża się w podróży, która sprawia, że oddala się od tego, co *de facto* stanowi cel jego wędrówki, wprawia się w ruch, choć poszukuje stagnacji. Ów paradoks sprawia, iż człowiek Zagajewskiego zdaje się tkwić w błędnym kole dążenia do celu i jednoczesnego oddalania się odeń.

Kolejny aspekt zabawy z lirycznym czasem niewątpliwie wiąże się ze stylistyczną formą *Szybkiego wiersza*, ufundowaną przez rozmaite chwytły służące zarówno eksponowaniu ekonomii lirycznego czasu, jak i tworzeniu napięcia (*suspensu*). Pierwszym takim elementem, w którym upatrywać winniśmy tytułowej szybkości, są liczne elipsy, zapisane w formie niedopowiedzeń, skrótów myślowych lub w dalszej części utworu, jako wypowiedzi po myślniku: *Zamiast murów – cienka blacha. [...] Zamiast hymnu – szybki wiersz*. Taki zapis i użycie myślnika również najczęściej sprzyja zdynamizowaniu wypowiedzi. Istotny jest też składniowy charakter tego typu wersów – nie posiadają one postaci zdania, lecz są jego równoważnikami, również typowymi dla szybkich – dynamicznych form wypowiedzi. Zauważyć warto, że zabieg ten pojawia się niemal zawsze, gdy mowa jest o prędkości, z jednej strony, wyrażonej dosłownie, związanej z motywem pędzącego auta; z drugiej, ujawnia się też w postaci metaforycznej – zbyt szybkiej jazdy człowieka drogą życia i wszelkich tego skutków. Znak myślnika pełni również rolę swoistej granicy czy wręcz mostu między sferą *sacrum* ukazaną przez przywołanie symbolicznej figury mnichów, za którą kryje się idea średniowiecznej harmonii, świat boskiego ładu, i sferą *profanum*, ziemskiego tu i teraz, czyli rzeczywistością współczesnej chaotycznej prędkości na francuskiej autostradzie.

Kolejnym elementem *Szybkiego wiersza* warunkującym jego tempo są pojawiające się kilkakrotnie przerzutnie międzywersowe. Zabieg ten całkowicie niweluje naturalną przerwę pomiędzy kolejnymi wersami, przez co wymusza na czytelniku przyspieszenie tempa czytania i wzmacnia jego dynamikę. Ponadto, zabieg ten sprawia, że lektura poetyckiego tekstu w pewnym stopniu zbliża się do wrażeń towarzyszących odbiorowi prozy, pozwala bowiem na czytanie poszczególnych fragmentów nie jak monologu lirycznego, lecz swoistej narracji.

<sup>2</sup> D. Opacka-Walasek, *Chwile i eony, Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Katowice 2005, s. 43.

Obok zabiegów poetyckich budujących efekt pośpiechu pojawiają się jednak figury spowalniające „akcję” *Szybkiego wiersza*. Funkcję retardacji odgrywają u Zagajewskiego wszelkie wyliczenia, nagromadzenia epitetów i liczne porównania. Spowolnieniu i budowie lirycznego suspensu sprzyjają również pytania, jakie stawia podmiot i bohater wiersza: *Dokąd jechałem? Gdzie schowało się słońce?*, a które skłaniają czytelnika do pochylenia się nad potencjalną odpowiedzią, tym samym przyczyniając się do zwolnienia czy wręcz swoistego przystanku. Podobnie jak ma to miejsce przy zabiegach przyspieszających, tak i środki spowalniające zintegrowane są z semantycznym wymiarem wiersza. Tempo wyraźnie zwalnia, gdy podmiot opowiada o spokojnym życiu mnichów, „zatrzymanie” następuje również w momentach wewnętrznej refleksji.

Retardacyjną rolę pełni przywołany przez Zagajewskiego łaciński fragment chorálu gregoriańskiego: *Domine, exaudi orationem meam*. Z jednej strony, odsyła on odbiorcę do zawartego w przypisie tłumaczenia, z drugiej zaś – prowokuje, aby pochylić się nad przywołaną pieśnią – dokonać analizy, rozważyć jej związek z lirykiem Zagajewskiego. Można nawet pokusić się o twierdzenie, że zdanie to stanowi pewnego rodzaju hiperłącze, które ma na celu zatrzymać odczytanie *Szybkiego wiersza* i skierować czytelnika do lektury całości *Psalmu 143* Jana Kochanowskiego z *Psalterza Dawidowego*. Stawia ono zatem odbiorcę przed wyborem trybu lektury: szybkiego – pomijającego odwołanie do przytoczonego tytułu i spowolnionego – pogłębionego o zapoznanie się z intertekstem i analizę jego związku z lirykiem Zagajewskiego.

Funkcję modelowania tempa spełnia również paralelizm składniowy szczególnie zaakcentowany w końcowej części wiersza:

Daleko od świtu. Daleko od domu.  
Zamiast murów – cienka blacha.  
Ucieczka zamiast czuwania.  
Podróż zamiast zapomnienia.  
Zamiast hymnu – szybki wiersz.

Nieregularne powtórzenia – zarówno leksykalne, jak i składniowe, burzą regularny rytm. Figura powtórzenia zawsze ma charakter retardacji, służy zatrzymaniu uwagi czytelnika na konkretnym zwrocie, przez co spowalnia akt czytania.

### **O szybkości w *Szybkim wierszu*. Fenomenologiczny opis ruchu w utworze**

Pęd, jazda, zmierzanie, czyli szeroko pojęty ruch w wierszu Zagajewskiego jest wyrażony kilkakrotnie w sposób bardzo dosłowny i bezpośredni; co więcej, jest on na tyle wyrazisty, że daje się w pełni opisać „fenomenologicznie”. Jakże zatem obrazy rysuje Zagajewski?

Pierwsze przedstawienie prędkości wprowadza obraz pędzącego po francuskiej autostradzie samochodu, w którym jedzie podmiot liryczny. Prędkość auta sprawia, że znajdujące się za oknem pojazdu *się spieszą*, jakby to one znajdowały się w ruchu, co podkreśla fizyczną szybkość podróży, jak również wskazuje na możliwą dezorientację osoby mówiącej i pewne rozmycie – mglistość otoczenia przemykającego za szybą samochodu. Ów obraz „pośpiechu” krajobrazu można rozszerzyć i postrzegać jako metaforę całego świata, w którym żyje bohater, świata zdominowanego etosem rozwoju, zwiększania wydajności i przyspieszenia. W tym kontekście animizowane drzewa, a właściwie sposób ich postrzegania, ludzkie złudzenie widzenia świata, można by uznać za synekdochiczny ekwiwalent rzeczywistości (realizacja figury *pars pro toto*). Zarazem jednak pełniłyby one tu funkcję symbolu świata zewnętrznego. Wreszcie „spieszące się” drzewa mogą być odbiciem samego spieszącego się mówcy, który nieświadomie przenosi swój wewnętrzny pęd na świat zewnętrzny, w pewnym sensie projektuje swój egzystencjalny pośpiech na otaczającą go przestrzeń. To działanie może być formą ucieczki przed uświadomieniem sobie własnego tragizmu, jednocześnie może mieć także za zadanie osłabić i odsunąć w czasie efekt liryki osobistego wyznania.

Kolejną dynamiczną scenę, choć jest to dynamika całkowicie odmienna od modernistycznej wizji, stanowić będzie opisane zmierzanie podmiotu lirycznego ku przyszłości, określonej mianem „otchlani”, zatem kierowanie się ku beczasowi. Ten rodzaj ruchu można rozumieć – z jednej strony – jako uniesienie wywołane modlitwą połączoną z doświadczeniem dezorientacji podczas jazdy; z drugiej strony – może być on tożsamy z reinterpretacją ludzkiego *bycia-ku-śmierci*. W tym ujęciu więc wiersz Zagajewskiego ujawnia inny rodzaj szybkości, prędkość mierzoną miarą ludzkiego istnienia.

### Podróż przez świat kontrastów

Już obraz opozycji prędkości i powolności zasygnalizowany we wstępie pozwala mówić o obecności kontrastu w *Szybkim wierszu*. Poeta rysuje jednak bardziej złożoną paletę przeciwstawiających się sobie pojęć i znaczeń. Kontrast w *Szybkim wierszu* zdaje się wręcz być pewnego rodzaju naczelną zasadą zestawiania i wiązania poetyckich obrazów. Opozycja ruchu i bezruchu, szybkości i powolności dotyczy bowiem przeciwieństwa *sacrum* i *profanum* – tego co materialne i duchowe, wewnętrzne i należące do świata zewnętrznego, znajome, pewne i obce, odległe. Kontrast lokuje się w *Szybkim wierszu* także na płaszczyźnie historycznej, przejawia się tu niejako dwupoziomowo. Pierwszą opozycję nakreśla świadomość dziejowości i historyczności świata (metafora chorału, postacie mnichów), która zostaje przez autora zestawiona z poczuciem

efemeryczności, momentalności i jednostkowości doświadczenia (jazda autem). Druga z opozycji dotyczy już samej kwestii przemijalności i upływu czasu, a unaocznia ją przywoływana w *Szybkim wierszu* wyraźne przeciwstawienie historii i terażniejszości, wtedy i dziś.

Rozwijając uobecniony w wierszu wątek opozycji między szybkością i spowolnieniem, warto zwrócić także uwagę, iż Zagajewski już od pierwszych wersów przeplata słownictwo o odmiennych konotacjach, łączy dynamikę szybkiej jazdy samochodem ze statecznością *śpiewu gregoriańskiego*, niepokój pędzącego auta ze spokojem muzyki chóralnej. W dalszej części jednak owe przeciwstawienia zdają się zanikać, budując oksymoroniczny obraz, w którym osoba mówiąca jednocześnie trwa w pędzącym samochodzie i pogrąża się w modlitwie: *Razem ze słodkimi mnichami zmierziałem w stronę chmur, sinych, ciężkich i nieprzeniknionych, w stronę przyszłości, otchłani*. Słowa te sugerują, że bohater liryczny włącza się do modlitwy, która wprowadza go w rodzaj osobliwego transu, czemu sprzyja też wspomniana już mglistość otoczenia i prędkość pojazdu. Trans ten zdaje się być drogą do epifanii, olśnienia, przebudzenia świadomości, do doświadczenia momentalnego i znaczącego w wymiarze egzystencji.

Mimo wszystko jednak modlitwa człowieka w *pędzącym aucie na autostradzie we Francji* diametralnie różni się od laudacji mnichów *o świącie, w drżącej od chłodu kaplicy*, stając się punktem wyjścia dla kolejnych kontrastów. Tutaj warto ponownie przywołać kluczowy dla interpretacji fragment, który zarówno kulminuje kontrastowe zestawienia Zagajewskiego, jak i ukazuje moment egzystencjalny, refleksję nad swoim położeniem podmiotu mówiącego:

Zamiast murów – cienka blacha.  
Ucieczka zamiast czuwania.  
Podróż zamiast zapomnienia.  
Zamiast hymnu – szybki wiersz.

Już w pierwszym wersie pojawia się tu kontrast, który ukazuje sposób kreacji dwóch miejsc modlitwy. W wersie tym rysuje się opozycja pędzącego auta i średniowiecznego klasztoru: *zamiast murów – cienka blacha*. W tym miejscu warto zrobić przystanek na drodze interpretacji, by zwrócić uwagę na wskazane tu przestrzenie. Opozycja muru i cienkiej blachy pokazuje rozbieżność doświadczeń bohaterów oddalonych w przestrzeni i czasie historycznym. Pierwsze miejsce konotuje dbałość o tradycję, stateczność, dom – wręcz dom boży. *Cienka blacha* zaś wyraża nieobecność bezpiecznego i stabilnego schronienia, jak również brak domu będącego zarówno miejscem rozwoju wewnętrznego, jak i fundamentem tożsamości człowieka. Mury są tu symbolem stałości, niezmienności, porządku, pewnej tradycji, ale także ciepła, bezpieczeństwa i wiary. W wierszu Zagajewskiego zastępuje je nietrwała samochodowa blacha, która nie ma nic wspólnego z domowym ogniskiem, nie daje poczucia dotknięcia boskiej opatrności. Jest raczej symbolem chłodu, nieczułości i przemijalności. Blacha i pędzący samochód będą zatem tu wyrazem kruchości,

braku stabilizacji, nietrwałości, jak i kryzysu wartości czy upadku tradycji. Zauważyć należy również, że autostrada nie jest też miejscem bezpiecznym, przeciwnie, to przestrzeń niepewna, terytorium zwiększonego ryzyka, a więc miejsce szczególnego zagrożenia. *Autostradę we Francji* interpretować można również jako *nie-miejsce* (według teorii Marca Augé, przestrzeń wspólną, publiczną, zatem jednocześnie niczyją<sup>3</sup>), a podążając tym tropem, *cienka blacha* z powodzeniem wyrażać może doświadczenie duchowej bezdomności, które w pełni wpisuje się w portret psychologiczny bohatera utworu Zagajewskiego.

Sugerowane zastąpienie domu samochodem sygnalizuje też problem poruszany w dalszym wersie – przeciwstawienie ucieczki czuwaniu, które jest wskazaniem na niemożność zatrzymania się bohatera lirycznego. Czuwanie z natury jest stateczne, konotuje powolność i zawieszenie, ucieczka zaś to kolejny przejaw dynamiki podmiotu, znamię jego bycia w ruchu. Gdyby się nad jej znaczeniem pochylić, niewykluczone, że może być swego rodzaju ucieczką przed własnym życiem, przed lękiem czy nawet przemijaniem. Może być to także kolejna metafora egzystencjalnej szybkości bohatera.

Ruchem i ucieczką zdaje się być także podróż przywołana w następnym wersie utworu – wskazuje na to przeciwstawione jej zapomnienie, będące tu formą uspokojenia, równowagi, ale też akceptacji zewnętrznej sytuacji i wytchnienia. Podróż zdaje się być tu również kolejnym określnikiem drogi – w nieustannej podróży, podczas drogi-wyścigu brak jest czasu na zapomnienie rozumiane jako wybaczenie i afirmacja własnego życia z pełnym wachlarzem zarówno posiadanych dóbr, jak i trudności i bólu.

Wreszcie ostatni z cytowanych wersów wyraża dewaluację wartości. Hymn kojarzyć winno się z podniosłością, poszanowaniem tradycji i też pewnym symbolem afirmującej wspólnoty – czy to świeckiej, czy to religijnej. *Szybki niersz* w opozycji względem hymnu zdaje się być utworem napisanym pośpiesznie, w biegu, bez namysłu i dbałości o detale, bez przesłania. Jak pisze Danuta Opacka-Walasek, „Współczesna poezja nie uspokaja. Rejestruje nasilającą się władzę czasu nad człowiekiem. Zagajewski rozwiewa złudzenia”<sup>4</sup>. Zauważyć można, że dokonane przez poetę zestawienia unaoczniają – z jednej strony – brak stabilizacji, poczucia bezpieczeństwa i czasu na refleksję, towarzyszące osobie mówiącej uczucie strudzenia i braku przystanków; z drugiej zaś jednak – wynikający z tych braków i zaistniałego stanu rzeczy upadek wartości i jakości obecnych w życiu podmiotu i tożsame z nim aksjologiczne zagubienie i swoistą zależność od przemijającego życia. Innymi słowy – od czasu.

<sup>3</sup> Por. M. Augé, *Nie-miejsca: wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010.

<sup>4</sup> D. Opacka-Walasek, dz. cyt., s. 46.

Kolejny kontrast odnaleźć można w opozycji jednocześnie spacialnej i teologicznej: ziemia-niebo, góra-dół, *sacrum-profanum*. Podmiot liryczny zmierza *w stronę chmur*, trans i modlitwa są tu próbą wzniesienia się ponad realia pędzącego świata, spojrzenia na swoje życie z dystansu, z góry, niczym na przywołany już *papier mapy*. Zagajewski zestawia miejsca o odmiennych konotacjach ontologicznych – *stricte* fizycznych: miejsce ciała i cielesności oraz metafizycznych: miejsce duszy, Boga. Także sami bohaterowie należą do przeciwstawnych przestrzeni. Mnisi stanowią reprezentację świętości, tego, co semantycznie sprzężone z pojęciem wysokości, góry, niebios. Podmiot liryczny zaś przynależy do *profanum*, sfery dołu, ziemi, autostrady wreszcie. Sfera sakralna w wierszu wyraża się również, naturalnie, poprzez przywołane wcześniej klasztorne mury oraz w figurze hymnu symbolizującej stateczność Kościoła i tradycji kultu. Elementy *sacrum* są także obecne w pierwszych wersach utworu – w opisanym śpiewie mnichów, nacechowanym harmonią i powolnością.

Opozycję tego wizerunku stanowi obraz kreowany przez podmiot, kiedy mówi o chwale *niewidzialnego Pana*, Stwórcy wywiedzionego z toposu *Deus absconditus*. Taka konstrukcja wskazuje na doświadczane zwątpienie, sugeruje poczucie osamotnienia, a ironiczny ton może świadczyć o wrażeniu nieadekwatności przyjętej przez mnichów formy pochwały Stwórcy wobec realiów człowieka współczesnego. Podmiot liryczny zauważa, że jego rzeczywistość jest całkowicie odmienna od boskich wymiarów egzystencji. Nie dostrzega tak jak mnisi wschodów słońca, żyje otoczony ciemnością, po której prowadzi go *zmęczona gwiazda*, zmęczona nieustannym biegiem, który podziela z podmiotem lirycznym (inną możliwą interpretacją jest tu odwrócenie tego stanu rzeczy: obraz Boga nieobecnego wynikać może z braku czasu na wypatrywanie go, nieobecność światła zaś z niedostrzeżenia; takie spojrzenie pozwala postrzegać kategorię prędkości jako opozycyjną względem dokładności i spostrzegawczości).

Następny kontrast budują skrajnie różne emocje bohaterów wiersza. Głosy mnichów są spokojne, wołają Boga tak, *jakby zbawienie rosło w ogrodzie* – z przekonaniem, pewnością i głęboką wiarą. Ich życie wypełnione jest modlitwą i czuwaniem, każdy dzień rozpoczyna się od pochwały Stwórcy o wschodzie słońca, ich życie toczy się według ustalonego porządku. Razem z owymi mnichami modli się bohater liryczny, rozdarty, zagubiony, cierpiący i zmierzający donikąd. Człowiek w stanie acedii, marazmu i apatii, którego życie wydaje się nieustanną ucieczką – *ucieczką zamiast czuwania*. Człowiek, który jest *daleko od świtu*, człowiek, dla którego *słońce schowało się*.



## Współczesny pośpiech w oczach poety

Przywołane kontrasty odsłaniają przepaść dzielącą średniowiecznych zakonników i pędzącego autostradą bohatera. Owa przepaść tłumaczy zagubienie, rozdarcie i cierpienie podmiotu w wierszu Zagajewskiego, wskazuje na dezaktualizację dawnych wartości, upadek tradycji, czego symptomem jest wszechobecny pośpiech, Z drugiej strony – ten dystans poniekąd usprawiedliwia postawę człowieka nowoczesnego skazanego na błędzenie i ucieczkę. Zagajewski bowiem poprzez kontrastowe zestawienia pokazuje, jak trudno o chwilę modlitwy i zadumy w świecie aut i autostrad wiodących nas *w stronę przyszłości otchłani*.

Obraz szybkości w wierszu Zagajewskiego okazuje się być jednocześnie obrazem katastroficznym. Bohater liryczny jest świadomy fatalistycznego finału pośpiesznej życiowej podróży. Z jego monologu odczytać można przejmujący pesymizm, a także lęk i przeczucie zbliżającej się katastrofy. Mechanizacja i przyspieszenie budzą bowiem niepokój, zbliżają do końca, są znakiem człowieczej ograniczoności, bezsilności w starciu z maszyną i poczucia słabości w wymiarze jednostkowym. Brak kontroli nad tempem egzystencji jest równoznaczny, wywołuje przy tym jeszcze inne poczucie zagrożenia pochodzącego ze sfery niedostępnej jednostce, odległej, przekraczającej możliwości percepcyjne człowieka, więc tym bardziej niebezpiecznego. Pisze o tym wymiarze lęku jedna z komentatorek poezji autora *Dwóch miast*:

Stopniowanie, którego dokonuje Zagajewski, nieuchronnie prowadzi ku nicości, jego świat unicestwia się sam. Jest czymś w rodzaju czarnej dziury, pochłaniającej wszystko, co znajdzie się w pobliżu. Pochłania więc sam siebie<sup>5</sup>.

Katastrofizm i poczucie zagubienia wyrażone w wierszu czy obraz człowieka zmierzającego ku otchłani zdają się wręcz korespondować z rozumieniem przyspieszenia jako skracania czasu, będącego znakiem zbliżającej się apokalipsy. Takie natomiast nastroje w utworze Zagajewskiego w pełni oddają ponowoczesne lęki, niepewność jutra spowodowaną obrazami dwudziestowiecznych wojen, szeroko pojętym kryzysem humanizmu, a także w mikrowymiarze – wywołane poczuciem słabości, niespełnienia i rezygnacji człowieka bojącego się żyć w cywilizacji, którą sam stworzył.

<sup>5</sup> B. Bodzioch-Bryła, *Tam, gdzie „ślimaki rozmawiają o wieczności”*, czyli *Adama Zagajewskiego marzenia o trwaniu*, „Teksty Drugie” 2004, nr 4, s. 160.

## SUMMARY

The article is an analysis and interpretation of Adam Zagajewski's *A quick poem*. The main point of consideration is the issue of speed and slowness. The article also addresses the problem of the condition of the lyrical ego and its relationship with the world. It also shows the changes taking place and catastrophic moods

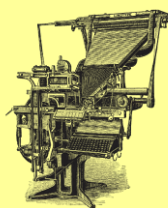
## KEYWORDS

Adam Zagajewski, slowness, speed, time, catastrophism

## BIBLIOGRAPY

- Augé M., *Nie-miejsca: wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010.
- Bodzioch-Bryła B., *Tam, gdzie „ślimaki rozmawiają o wieczności”, czyli Adama Zagajewskiego marzenia o trwaniu*, „Teksty Drugie” 2004, nr 4.
- Opacka-Walasek D., *Chwile i eony, Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Katowice 2005.
- Zagajewski A., *Wiersze wybrane*, Kraków 2010.

JEDNAK



KSIĄŻKI

2021 nr XII

"PRĘDKOŚCI"

STUDIA - PRĘDKOŚĆ

**PRĘDKOŚĆ DETONACJI.  
DIALEKTYKA WOLNOŚCI W NAKRĘCANEJ DZIEWCZYNIE  
PAOLA BACIGALUPIEGO**

MACIEJ DAJNOWSKI

97

Paolo Bacigalupi to urodzony w Kolorado amerykański pisarz średniego pokolenia (rocznik 1972), autor kilku powieści i kilkudziesięciu opowiadań fantastycznych (bądź klasyfikowanych jako przynależne do nurtu YA, czyli *young adult fiction*, prozy dla młodzieży, mówiąc w skrócie). Jego karierę pisarską zapoczątkowało wydanie w roku 1999 opowiadania *Pocketful of Dharma* (edycja polska *Kieszka pełna Dharmy*<sup>1</sup>), ale debiut powieściowy związany jest z ukazaniem się omawianej tu *Nakręcanej dziewczyny*, które miejsce miało jesienią roku 2009 (więc nieco ponad dekadę temu)<sup>2</sup>.

Jak na stosunkowo krótki (i nieprzesadnie intensywny, zważywszy na standardy [wy]twórcze fantastów) okres aktywności pisarskiej, Bacigalupi odnotował dotąd na swym koncie znaczącą liczbę nagród literackich i prestiżowych nominacji. Można bez obawy stwierdzić, że nie tylko zasłużył sobie na uznanie gremiów krytycznych (i czytelniczych) związanych z fandomem fantastycznym, ale dał się rozpoznać jako wart uwagi twórca także poza nim. Najwyraźniejszym – jak dotąd – symptomem tego uznania była nominacja do *National Book Award* w kategorii powieści

---

<sup>1</sup> P. Bacigalupi, *Pocketful of Dharma*, „Magazine of Fantasy and Science Fiction”, February 1999 (wyd. pl. *Kieszka pełna dharmy*, [w:] P. Bacigalupi, *Nakręcana dziewczyna. Pompa numer sześć*, przeł. W.M. Próchniewicz, Warszawa 2011).

<sup>2</sup> P. Bacigalupi, *The Windup Girl*, Night Shade Books, San Francisco 2009 (wyd. pol. *Nakręcana dziewczyna*, [w:] P. Bacigalupi, *Nakręcana dziewczyna...*).

młodzieżowej za *Złomiarza* (*Ship Breaker*) w roku 2010<sup>3</sup>. Spośród pierwszoligowych nagród dla twórców fantastyki wymienić wypada natomiast czterokrotne nominacje do Nagrody Hugo w kategorii opowiadania (w latach 2005–2009), trzykrotne nominacje do Nebuli w tejże kategorii (lata 2006–2011) i Nagrodę Theodore’a Sturgeona za opowiadanie *Kaloriarz* w roku 2006<sup>4</sup>. Wszelkie rekordy w tej materii pobiła jednak *Nakręcana dziewczyna*, zgarniając w roku 2010 wszystkie trzy najbardziej prestiżowe nagrody środowiska – Hugo, Nebulę i Locusa, a także nagrody Compton Crook i John W. Campbell Memorial<sup>5</sup>. Fakt, że nagrodą Hugo podzielić się musiał z Chiną Miévillem i jego doskonałą powieścią *Miasto i miasto*, bodaj tylko dodaje prestiżu postaci Bacigalupiego, w tamtym momencie debiutanta na niwie form powieściowych. W tym samym czasie magazyn „Time” umieścił *Nakręcana dziewczynę* na dziewiątym miejscu spośród dziesięciu najważniejszych książek roku 2009<sup>6</sup>.

W tłumaczeniach polskich od paru lat dostępna jest duża część dorobku pisarza. Zbiór utrzymanych w różnych konwencjach opowiadań fantastycznych *Pompa numer sześć* połączony w jeden tom z *Nakręcana dziewczyną* ukazał się w przekładzie Wojciecha Próchniewicza nakładem wydawnictwa Mag już w roku 2011. *Wodny nóż* (w przekładzie Michała Jakuszewskiego) – w tymże wydawnictwie w roku 2015<sup>7</sup>. Młodzieżowe dystopie *Złomiarz* i *Zatopione miasta* ukazały się za sprawą odpowiednio Mag-a (przekład Wojciecha Próchniewicza, 2013) i Wydawnictwa Literackiego (przekład Łukasza Maleckiego, 2012)<sup>8</sup>. Kilka opowiadań przeczytać można nadto na łamach „Nowej Fantastyki”, „Fantasy & Science Fiction” i antologii „Kroki w nieznanne”, a *Alchemika* w przekładzie Jerzego Moderskiego – w antologii Johna Josepha Adamsa *Epopeja. Legendy fantasy* (wydanie polskie – poznański Rebis, 2015)<sup>9</sup>. Na polskim rynku nadal nie są natomiast dostępne tłumaczenia powieści młodzieżowych *Zombie Baseball Beatdown* (2013), *The Doubt Factory* (2014), powieść *fantasy* powstała w autorskiej spółce z Tobiasem S. Buckellem – *The Tangled Lands* (2018) i, przede wszystkim, trzecia część trylogii *Złomiarza* – *Tool of War* (2017).

<sup>3</sup> P. Bacigalupi, *Ship Breaker*, Little, Brown and Company, New York 2010 (wyd. pol. *Złomiarz*, przeł. W.M. Próchniewicz, Warszawa 2013). O nominacji do National Book Award, na stronach National Book Foundation: <http://www.nationalbook.org/nba2010.html#.W1civZuJPY> [dostęp: 24.07.2018].

<sup>4</sup> P. Bacigalupi, *The Calorie Man*, „Asimov's Science Fiction” 2005, October–November; wyd. pol. *Kaloryk*, przeł. M. Marczak, M. Warmińska-Biszcza, „Fantasy & Science Fiction” 2010, nr 2 oraz *Kaloriarz*, przeł. W.M. Próchniewicz, [w:] *Nakręcana dziewczyna*...

<sup>5</sup> Por. np. [http://www.sf-encyclopedia.com/entry/bacigalupi\\_paolo](http://www.sf-encyclopedia.com/entry/bacigalupi_paolo) [dostęp: 24.07.2018] i [http://encyklopediafantastyki.pl/index.php/Paolo\\_Bacigalupi](http://encyklopediafantastyki.pl/index.php/Paolo_Bacigalupi) [dostęp: 24.07.2018].

<sup>6</sup> Por. [http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1945379\\_1943868\\_1943887,00.html](http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1945379_1943868_1943887,00.html) [dostęp: 24.07.2018].

<sup>7</sup> P. Bacigalupi, *The Water Knife*, Knopf Doubleday Publishing Group, New York 2015 (wyd. pol. *Wodny nóż*, przeł. M. Jakuszewski, Warszawa 2015).

<sup>8</sup> P. Bacigalupi, *The Drowned Cities*, Little, Brown and Company, New York 2012 (wyd. pol. *Zatopione miasta*, przeł. Ł. Malecki, Kraków 2012).

<sup>9</sup> *Epic: Legends of Fantasy*, ed. J.J. Adams, Tachyon Publications, San Francisco 2012 (wyd. pol. *Epopeja. Legendy fantasy*, przeł. J. Moderski i in., Poznań 2015).

Niezależnie od tego, czy poszczególne utwory Bacigalupiego adresowane są do starszych, czy do młodszych czytelników, i od tego, jaką, w szczególności, poetykę realizują, łączy je prawie wszystkie kilka wspólnych rysów tematycznych, na które na ogół zwracają uwagę recenzenci. Jeśli wierzyć oficjalnej stronie internetowej powieściopisarza, w amerykańskich recenzjach jego twórczością słowa „apokalipsa” czy „dystopia” pojawiają się z dużą częstotliwością:

Spośród ostatnio powstałych wizji apokaliptycznych ta autorstwa Bacigalupiego jest najsilniej prowokującą do myślenia. Lektura bardzo na czasie dla politycznych decydentów, podobnie jak dla wszystkich zamieszkujących zagrożony amerykański Zachód – napisał Tom Shippey w „The Wall Street Journal” o *Wodnym nożu*<sup>10</sup>.

Być może to Suzanne Collins z jej *Igrzyskami śmierci* umieściła dystopię na mapie literatury młodzieżowej, ale Bacigalupi jest jednym z mistrzów gatunku, powołującym do życia wyrafinowane przerażające szczegóły w obrębie równie pomysłowych fabuł — komentowano w „Los Angeles Times” ukazanie się *Zatopionych miast*<sup>11</sup>.

Powiedzieć jednak, że mamy tu do czynienia z powieścią dystopijną bądź postapokaliptyczną, to, biorąc pod uwagę współczesną popularność tych odmian tematycznych fantastyki (w prozie i kinie), a także duże ich wewnętrzne zróżnicowanie, to tyle, co nie powiedzieć nic. Bacigalupi jest w pewnym sensie kontynuatorem fantastyki naukowej rozumianej klasycznie – rzeczywistość przedstawiona jego utworów może być traktowana jako rodzaj „światotwórczego derywatu” naszego współczesnego uniwersum. Zasadnicze różnice da się wskazać dwie. Po pierwsze – w sferze „predykcyjnej”, tak często niegdyś przypisywanej SF – pozytywistyczno-technokratyczny optymizm „powieści o cudownym wynalazku” i jej pochodnych wyparty został całkowicie przez nastawienie pełne złych przeczuć, niepokój o wzięty *in toto* świat ludzki, przynajmniej w jego wymiarach ekologicznych i ekonomiczno-społecznych. Stąd zapewne bierze się spora frekwencja określenia „noir” w recenzjach powieści Bacigalupiego – zapożyczone ze zorientowanych (w pewnej mierze) społecznie i obyczajowo powieści i filmów kryminalnych, stanowi w tym przypadku odpowiednik bardziej tradycyjnej na gruncie krytyki SF kategorii dystopii. Co ciekawe – a zapewne będzie trzeba do tej kwestii powrócić – inaczej niż w klasycznym modelu antyutopijno-dystopijnym (Orwell, Huxley, Zamiatin) – w utworach pisarza mamy jednak do czynienia z ocaleniem i apoteozą „ludzkich wartości”, zatem, wbrew spodziewaniu, w wymiarze aksjologicznym dystopie Bacigalupiego wskazują raczej na potwierdzenie uważanych współcześnie za trwałe i pożądane rysów człowieczeństwa niż na ich podważenie.

---

<sup>10</sup> T. Shippey, *Science Fiction: Liquidity Crisis* [recenzja *Wodnego noża*], „The Wall Street Journal” 2015, May 29. Wydanie internetowe: <https://www.wsj.com/articles/science-fiction-liquidity-crisis-1432932086> [dostęp 28.08.2019]. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszelkie przekłady mojego autorstwa – M.D.

<sup>11</sup> Cyt. za: <http://windupstories.com/books/drowned-cities/> [dostęp: 23.07.2018].

Rysem drugim różnicującym twórczość Amerykanina w stosunku do tradycji fantastyki naukowej jest fakt, że mechanizmy światotwórcze określające genezę odmalowywanych przezeń rzeczywistości odwołują się do nauk o raczej społecznym zakresie niżli do paradygmatów nauk ścisłych i techniki. Oczywiście, trudno tu mówić o jakiejś szczególnej kategoryjnej czystości – skoro zagadnienia ekologii, dewastacji klimatu i manipulacji genetycznych tyleż należą do problematyki socio-politycznej i aksjologicznej, ile, źródłowo wręcz, do nauk przyrodniczych, niemniej trzeba wyraźnie zaznaczyć, że w omawianych utworach problematyka ściśle techniczna funkcjonuje na zasadzie przesłanki do studiów nad społecznymi, ekonomicznymi, politycznymi i wreszcie etycznymi konsekwencjami daleko posuniętych przekształceń środowiska naturalnego (i kulturowego w konsekwencji). Z tego zapewne względu w amerykańskich omówieniach pojawia się termin „apokalipsa”, natomiast poważne polskie źródło, jakim jest – mimo pozostawania jeszcze *in statu nascendi* – internetowa *Encyklopedia fantastyki*, kategoryzuje twórczość Bacigalupiego jako przynależną do fantastyki ekologicznej<sup>12</sup>.

To ostatecznie określenie jest o tyle intrygujące, że tego rodzaju indeks genologiczny bynajmniej nie wskazuje na oczywisty zakres znaczeniowy zbioru tekstów, do którego miałby jakoby odsyłać. *Encyklopedia fantastyki* powtarza przy tym definicję z klasycznego na polskim gruncie, ale pochodzącego sprzed bez mała trzydziestu lat, *Leksykonu polskiej literatury fantastycznonaukowej* Andrzeja Niewiadowskiego i Antoniego Smuszkiewicza, jako dwa (zaledwie) teksty wzorcowe podającej *Diunę* Franka Herberta (1965 rok) i opowiadanie *Koszmar* Krzysztofa Borunia (rok 1960)<sup>13</sup>. W innych polskich źródłach natknąć się można w tym kontekście także na wzmianki o powieściach Johna Brunnera *Wszyscy na Zanzibarze* (rok 1968) czy *Ślepe stado* (rok 1972)<sup>14</sup>. W trzecim, wyłącznie internetowym, wydaniu *The Encyclopedia of Science Fiction* Johna Clute’a i współpracowników adekwatny termin w ogóle nie występuje, niemniej pojawia się hasło *Ecology*, zdefiniowanej jako badania relacji między organizmami a ich środowiskiem, ale wskazanej także jako wyróżnik tematyczny pewnej grupy utworów fantastycznych (zbiór ten obejmuje utwory napisane między rokiem 1887 a 1996, trudno więc wskazać na jakieś ich cechy wspólne poza najogólniejszymi). Być może w kontekście twórczości Bacigalupiego (którego nazwisko w artykule nie pada) najbardziej ciekawą subkategorią są wskazane tu „eco-catastrophe stories”<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Por. [http://encyklopediafantastyki.pl/index.php/Paolo\\_Bacigalupi](http://encyklopediafantastyki.pl/index.php/Paolo_Bacigalupi) [dostęp: 23.07.2018].

<sup>13</sup> Por. A. Smuszkiewicz, *Fantastyka ekologiczna*, [hasło w:] A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 277–278.

<sup>14</sup> J. Brunner, *Stand on Zanzibar*, Doubleday, New York 1968 (wyd. pol. *Wszyscy na Zanzibarze*, przeł. W. Szypuła, Warszawa 2015); J. Brunner, *The Sheep Look Up*, Harper & Row, New York 1972 (wyd. pol. *Ślepe stado*, przeł. W.M. Próchniewicz, Warszawa 2016). O ekologicznym profilu powieści Brunnera piszą na przykład krytycy związani z serwisem „Kawerna” i magazynem „Esensja”,

por. np. <http://www.kawerna.pl/recenzje/ksiazka/item/9143-wszyscy-na-zanzibarze-john-brunner.html> [dostęp: 24.07.2018], [https://esensja.pl/esensjopedia/obiekt.html?prodaj\\_objektu=2&idobiektu=9287](https://esensja.pl/esensjopedia/obiekt.html?prodaj_objektu=2&idobiektu=9287) [dostęp: 24.07.2018].

<sup>15</sup> Por. B.M. Stableford, *Ecology*, [hasło w:] *The Encyclopedia of Science Fiction. The Third Edition*, ed. J. Clute, D. Langford,

Przez chwilę zatrzymam się jeszcze przy stosunkowo nowoczesnych terminach opisowych zogniskowanych na przemianach tematycznych fantastyki zachodzących mniej więcej od lat 80. XX w. Kluczową kategorią jest tu cyberpunk (zwyczajowo uznawany za formułę literacko zdefiniowaną w powieści *Neuromancer* Williama Gibsona z roku 1984<sup>16</sup>). Pomijając oczywiste fascynacje gwałtownym rozwojem kultury cyfrowej, futurologiczne predykcje związane z jej możliwościami i lęki przed tyleż zmianami socjo-kulturowymi, jakie przyniesie, ile wręcz możliwościami ingerencji w ontologiczny status człowieka, cyberpunk przekazał licznym swoim derywatom „gatunkowym” zapożyczone z powieści sensacyjnej (i *political fiction*) modele rzeczywistości w skali globalnej skorumpowanej przez megakorporacje handlowe, predylekcję do fabuł przybierających charakter kryminalnej zagadki lub sensacyjnej pogoni, galerię antybohaterów, funkcjonujących w szarej strefie (ekonomii, prawa, etyki), ale uosabiających proste, ludzkie wartości (zatem bohaterów rodem z czarnego, chandlerowskiego kryminału i komiksów epoki „po Franku Millerze i Alanie Moorze”)<sup>17</sup>. Te właśnie elementy strukturalne – składające się na specyficzny nastrój „noir” czy „hardboiled”, dystopijny charakter świata i niejednoznaczny rysunek bohatera – dziedziczą po cyberpunku wszelkie współczesne odmiany fantastyki, na ogół pokrewieństwo swe sygnalizujące obecnością rdzenia „punk” w nazwie. Nie ma sensu rozwodzić się nad wszystkimi z nich, zważywszy na prawdopodobną efemeryczność wielu, niemniej swój istotny udział w kształtowaniu kultury popularnej ostatnich trzech–czterech dekad zaznaczyły już i *steampunk*, i jego modyfikacje w postaci *dieselpunku*, *atompunku* czy *clockpunku*. We wszystkich przykładach chodzi o pewne kompleksy wyobrazeniowe – obecne w prozie, filmie, komiksie, ilustracji książkowej, *settingach* gier RPG, subkulturach *cosplay* etc. – skupiające się na fantastycznie potraktowanych realiach (głównie technicznych) epoki pary i elektryczności (*steampunk*), I połowy wieku XX (*dieselpunk*), lat zimnej wojny (*atompunk*) czy epoki zegarów i rozwoju mechaniki precyzyjnej (na ogół od XVI do XIX wieku – *clockpunk*)<sup>18</sup>. Zasadnicze charakterystyki tego typu

---

P. Nicholls, G. Sleight: <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/ecology> [dostęp: 23.07.2018].

<sup>16</sup> W. Gibson, *Neuromancer*, Ace Books, New York 1984 (wyd. pol. *Neuromancer*, przeł. P.W. Cholewa, Warszawa 1992). Gwoli ścisłości trzeba jednak przypomnieć, że sam termin pojawił się już jako tytuł opowiadania Bruce’a Bethke w roku 1980, a korzeni trendu doszukiwać się można w twórczości *Nowej Fali* fantastyki w latach 60. XX.

<sup>17</sup> Por. np. P. Nicholls, *Cyberpunk*, [hasło w:] *The Encyclopedia of Science Fiction...*, <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/cyberpunk> [dostęp: 23.07.2018]; por. też M. Bould, *Cyberpunk*, [w:] *A Companion to Science Fiction*, ed. D. Seed, Blackwell Publishing, Malden, MA, 2005. O poetyce *political fiction*: M. Kraska, *Na tropie Szakala. Gry i konwencje political fiction*, Gdańsk 2003.

<sup>18</sup> Por. np. P. Nicholls, D. Langford, *Steampunk*, [hasło w:] *The Encyclopedia of Science Fiction...*, <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/steampunk> [dostęp: 23.07.2018]; A. Romano, *Dieselpunk for beginners: Welcome to a world where the '40s never ended*: <https://www.dailydot.com/parsec/fandom/dieselpunk-steampunk-beginners-guide/> [dostęp: 24.07.2018]; „Piecraft”, N. Ottens, *Discovering Dieselpunk*, „The Gatehouse Gazette”, Issue I, July 2008: <http://neverwasmag.com/Gazette%20-%201.pdf> [dostęp: 24.07.2018]; C. Doctorow, *Atompunk: fetishizing the atomic age*, „BoingBoing” 2008, December 3: <https://boingboing.net/2008/12/03/atompunk-fetishizing.html> [dostęp: 24.07.2018]; B. Sterling, *Here Comes "Atompunk." And It's Dutch. So there*, „Wired” 2008, December 3: [https://web.archive.org/web/20131203172625/http://www.wired.com/beyond\\_the\\_beyond/2008/12/here-comes-atom/](https://web.archive.org/web/20131203172625/http://www.wired.com/beyond_the_beyond/2008/12/here-comes-atom/) [dostęp: 24.07.2018].

wyobraźni nie odbiegają od nakreślonych na potrzeby przybliżenia cyberpunku jako formuły zasadniczej i nie inaczej wyglądają w obszarze pokrewnych zjawisk, raczej postulowanych przez krytykę niż dobrze zakotwiczonych w popkulturze (*stonepunk*, *rococopunk*, *decopunk*, *mythpunk*, *elfpunk*, *raypunk*, a także *cyberprep*)<sup>19</sup>. Pewne różnice dotyczą jedynie *postcyberpunku* (w którym – upraszczając – eliminacji uległ model bohatera-outsidera)<sup>20</sup>.

W kontekście twórczości Bacigalupiego istotne jednak wydają się dwie „nowe” kategorie opisowe, jakimi są *nanopunk* i *biopunk* (jako reprezentanta tego ostatniego nurtu kwalifikuje pisarza anglo-amerykańska Wikipedia<sup>21</sup>). Odnoszą się one – co łatwo zdeszyfrować na podstawie samych terminów – do światów zdominowanych przez nanotechnologiczną ingerencję człowieka w środowisko naturalne i kulturowe oraz na szeroko rozumianych kwestiach związanych z biotechnologicznym (głównie genetycznym) zaangażowaniem w modyfikację przyrody i gatunku ludzkiego. W *Nakręcanej dziewczynie* temat manipulacji genetycznych stanowi jeden z ośrodkowych elementów konstrukcji świata przedstawionego oraz łączy się bezpośrednio z ontologicznym, egzystencjalnym i społecznym statusem tytułowej bohaterki.

Aby podsumować te *quasi*-genologiczne marginalia, warto chyba podkreślić, że proza Bacigalupiego doskonale egzemplifikuje najbardziej interesujące trendy współczesnego pisarstwa fantastycznego, na które w wymiarze poetyki składają się: hybrydowanie nie tylko, uważanych jeszcze stosunkowo niedawno za odrębne, nurtów fantastyki (jak choćby SF i *fantasy*), ale także, cokolwiek postmodernistyczne z ducha, remiksowanie ich z formami rodem z innych odmian kultury popularnej (kryminał, powieść sensacyjna i *political fiction*)<sup>22</sup>, nadto skłonność równoważenia proporcji pomiędzy uwagą poświęcaną przez autora konstruowaniu dynamicznej, awanturkowej fabuły, a wysiłkiem włożonym w bogatą, kompleksową konstrukcję świata przedstawionego, z jego fundamentami ekonomiczno-społeczno-politycznymi na czele, cywilizacyjno-technicznymi zaraz potem. „Gęstość społeczna” świata przedstawionego pociąga za sobą potrzebę powołania do życia bohatera zbiorowego (na ogół proletariatu lub prekariatu modelowanej rzeczywistości) i grupy postaci wiodących, z czym wiąże się wielostrumieniowa fabuła i paralelna, alternująca narracja, w której perspektywa wszechwiedzy narratorskiej miesza się z „techniką reflektorów”, opowiadaniem prowadzonym ze zmieniającej się perspektywy kolejnych bohaterów. Z pewną dozą ostrożności można w charakterystycznym dla prozy Bacigalupiego zjawisku „gęstego opisu”

<sup>19</sup> Por. np. sarkastyczny ton felietonu A. Newitz, *Make Way for Plaguepunk, Bronzepunk, and Stonepunk*, „Wired”, March 15, 2007: <https://www.wired.com/2007/03/make-way-for-pl/> [dostęp: 23.07.2018].

<sup>20</sup> Por. L. Person, *Notes Toward a Postcyberpunk Manifesto*: <https://slashdot.org/story/99/10/08/2123255/notes-toward-a-postcyberpunk-manifesto> [dostęp: 23.07.2018].

<sup>21</sup> Por. [https://en.wikipedia.org/wiki/Paolo\\_Bacigalupi](https://en.wikipedia.org/wiki/Paolo_Bacigalupi) [dostęp: 23.07.2018].

<sup>22</sup> O hybrydyzacyjnych skłonnościach współczesnej lewicującej fantastyki piszę więcej w szkicu: M. Dajnowski, *Kilka uwag o subwersywnym potencjale nowej fantastyki*. „Czerwony” *Miéville i New Weird*, „Jednak Książki” 2017, nr 8, *Jak czytać (pop)literaturę?*.



kreowanych uniwersów widzieć wpływy współczesnych, zorientowanych raczej na immersyjne oddziaływanie na czytelnika niż na prostą, jednostrumieniową, fabulację, poetyk spod znaku *fantasy*.

Specyficzna alchemia architekstualna, o której być może zbyt wiele napisałem wyżej, nie tyle utrudnia, ile wręcz pozbawia sensu wszelkie próby jednoznacznej segregacji genologicznej utworów Bacigalupiego.

W wymiarze tematycznym – który traktuję tu jako istotniejszy od formuł konstrukcyjnych – dominantą twórczości Amerykanina są zagadnienia katastrofy cywilizacyjnej o charakterze nie tyle może apokaliptycznym, ile w wymiarze totalnym, przemodelującym ekologiczny, socjo-ekonomiczny i polityczny status znanej nam rzeczywistości. Jest to pisarstwo zaangażowane, inspirowane szczególnie silnie różnymi wątkami współczesnej refleksji i praktyki lewicy społecznej, a jego całościowy sens widzieć można zarówno jako swoistą „wycieczkę inferencyjną”<sup>23</sup>, modelowanie możliwych kształtów niezbyt świetlanej przyszłości, jak i jako rodzaj współczesnej paraboli, skoro w dystopijno-opresywnych rysach prezentowanych społeczeństw bez trudu rozpoznajemy konflikty targające światem pierwszej połowy XXI wieku.

Rozpocznijmy zatem od szybkiego nakreślenia strukturalno-problemowej mapy świata powieściowego *Nakręcanej dziewczyny*. Zasadniczą scenerią-chronotopem powieści jest Tajlandia w stosunkowo nieodległej (około dwustu lat) przyszłości. Na „makrokosmos teatralny” utworu, by zapożyczyć metaforę z teorii dramatu<sup>24</sup>, składają się nadto wzmiankowane lub przywoływane w retrospekcjach Ameryka Północna, Japonia, Birma, Indie, Wietnam, „kraj Khmerów” (nazwa Kambodży nie pada), Chiny, Malezja, z krajów Europy zaś – jedynie Finlandia i Francja, prócz Unii Europejskiej wymienionej jako całość. W większości są to jednak destrukty państw znanych współcześnie, toponimy te odsyłają bowiem do rzeczywistości w stosunku do naszej zmienionej diametralnie za sprawą serii kryzysów, na które składają się wyczerpanie zasobów paliw kopalnych, katastrofalne zanieczyszczenie środowiska, wreszcie hekatomba genetyczna. Świat *Nakręcanej dziewczyny* jest rzeczywistością zdominowaną przede wszystkim przez głód. Manipulacje DNA roślin jadalnych dokonywane nieustannie przez „kaloriarzy” – ponadnarodowe koncerny monopolizujące handel odpornymi na zarazy genetyczne odmianami zbóż – oraz wolnonajemnych „genhackerów” (hackerów genetycznych) spowodowały masowe wymieranie gatunków roślinnych nadających się do jedzenia. Rzesze wygłodniałych biedaków, których portretuje powieść, skazane są na płacenie konsorcjom lub ryzyko błyskawicznej i okrutnej śmierci skutkiem spożycia warzyw

---

<sup>23</sup> Termin zapożyczam rzecz jasna od Umberta Eco, por. tegoż, Lector in fabula. *Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994; szczególnie rozdział „Przewidywania i wycieczki inferencyjne”.

<sup>24</sup> Por. I. Sławińska, *Główne problemy struktury dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, t. 1, *Dramat*, Wrocław 2003, s. 91.

czy owoców nieznanego pochodzenia, co może wywołać natychmiastowe skażenie własnego genomu, „pożarcie” ciała przez pasożytniczy grzyb lub inną formę okrutnej deformacji. Sytuacja ta wywołała znaczące zmiany na mapie świata: niektóre z wymienionych państw (Indie, Birma, Wietnam) praktycznie upadły z przyczyny masowych klęsk głodu i genetycznych pandemii. Inne organizmy – jak Chiny i Unia Europejska – są podzielone, wewnętrznie skłócone, a ich ludność masowo migruje w poszukiwaniu miejsca do życia. „Nie ma już amerykańskiego imperium”<sup>25</sup>, choć z tekstu wnioskować można, że przynajmniej część „kalorycznych” monopolii usytuowana jest na amerykańskim Środkowym Zachodzie.

Tylko nieliczne państwa stawiają – z trudem – opór kolonizacyjnej polityce żywieniowych korporacji. Należy do nich Królestwo Tajlandii, prowadzące politykę dość silnego izolacjonizmu (w celu wyeliminowania przypadkowych lub celowych skażeń mutującymi nieustannie chorobami genetycznymi roślin). Swój sukces zawdzięcza także posiadaniu własnego banku nasion (najsilniej strzeżonego sekretu państwowego, jako potencjalnie narażonego na dywersję „kaloriarzy”) oraz współpracy z szarostrefowymi genhackerami, którzy pomagają wytwarzać odporne genetycznie odmiany upraw.

Zachodzące w skali globu dewastacje szaty roślinnej świata mają też związek ze zmianami klimatycznymi, a co za tym idzie, także z przekształceniami topografii (w tym politycznej) – Nowy Jork, Nowy Orlean, Mumbai, Rangun i Kowloon zalane został skutkiem podniesienia poziomu mórz, Krung Thep, czyli Bangkok, walczy z naporem fal za pomocą wałów-falochronów i koszmarnie drogich, opalanych węglem pomp.

Na dystopijny charakter rzeczywistości przedstawionej zasadniczy wpływ ma także całkowita zmiana gospodarki energetycznej. Wobec wyczerpania kopalin, na napędzane węglem (*si!*) ciężarówka czy limuzyna pozwolić sobie może jedynie wojsko i szefowie mafijnych karteli. Mapa światowego transportu uległa przekształceniu – główną rolę odgrywają oceany, po których śmigają wyrafinowanej konstrukcji, głównie japońskie, klipry towarowe. Przemysł, transport miejski, wszelkie inne potrzeby energetyczne miast zaspokajane są za sprawą generatorów napędzanych sprężynami. Ten aspekt powieści ściśle łączy się z kwestią społecznych podziałów portretowanej rzeczywistości. Sprężyny napędzające wentylatory, pojazdy, taśmy produkcyjne czy linie wytwórcze nakręcane są na ogół siłą ludzkich mięśni i robią to biedacy w zamian za miskę stawy. Kto ma środki, by redystrybuować żywność lub obdzielać pracą, ten odgrywa w ekonomii odmalowanego w powieści Bangkoku zasadniczą rolę – czy będzie to Pan Łajna, ojciec chrestny mafii eksploatującej nędzarzy, czy Związek Megadontów (organizacja zawodowa zrzeszająca poganiaczy

---

<sup>25</sup> P. Bacigalupi, *Nakręcana dziewczyna...*, s. 669–670.

genetycznie transformowanych słoni, które obracają kieratami w manufakturach oraz ciągną pojazdy).

Kwestia podziałów społecznych jest zresztą w powieści jednym z kluczowych wątków problematyki, związanych nie tylko z dystopijnym uformowaniem świata, ale przede wszystkim ze statusem tytułowej bohaterki, ponieważ w najogólniejszym porządku jej funkcjonowanie określone jest przez stereotypy segregacyjne swój/obcy, a więc w kategoriach obcości, odmienności, inności, w konsekwencji także – niższego statusu. Podziały tego rodzaju charakteryzują zresztą całą społeczność powieści, w której kryteria socjo-kulturowe odgrywają rolę niemal równie ważką jak ekonomiczne. Mamy tu więc do czynienia ze wszechobecnymi kategoryzacjami etnicznymi (Tajowie Europejczyków i Amerykanów uważają za *farangów*, Chińczycy – za *yang guizji*, stworzona w Japonii tytułowa bohaterka, Emiko – za *gajjinów*; na ogół są to określenia niepocholebne). Podziały etniczne biegną także skroś azjatyckiej społeczności Bangkoku – Tajowie konkurują z miejscowymi Chińczykami, ci zaś – z Chińczykami-immigrantami z Malezji. Spośród tych ostatnich rekrutuje się zresztą rzesza największych nędzarzy, są to niedobitki etnicznych czystek na tle religijnym, jakie miejsce miały w sąsiedzkim kraju pod wpływem islamskiego fanatyzmu. Na to wszystko nakładają się zróżnicowania społeczne o charakterze symboliczno-kulturowym (nadludzki w praktyce status Małej Królowej, nieletniej władczyni, wysoki – regenta, ministrów, generalicji, duchownych buddyjskich i wojska) lub ekonomicznym (wysoka pozycja przestępcy, Pana Łajna, zredukowana do zera natomiast – uchodźców z Malezji).

Najciekawsze jednak w tym wymiarze są różnice wynikające z niejednorodnej ontologii postaci. Rzecz jasna, większość prezentowanych bohaterów to stosunkowo zwykli ludzie. Konstrukcja powieściowego personelu wiele jednak zawdzięcza także konwencji fantastycznej, w różnych zresztą odmianach. „Nakręcana dziewczyna”, Emiko, jest antropoidem, produktem inżynierii genetycznej, zresztą nie unikatem bynajmniej – klasa sztucznych ludzi jest w utworze liczniejsza, zaliczają się do nich, wzmiankowani jedynie, „nakręceni” żołnierze oraz dwuipółmetrowi lub wyposażeni w dziesięć rąk („jak hinduscy bogowie”) robotnicy<sup>26</sup>. Jako tekstualium natomiast reprezentuje ona motyw stary jak sama fantastyka, a właściwie o proveniencji mitycznej, dość jednak charakterystyczny dla nowszych odsłon *science fiction* jak *cyberpunk* właśnie (chodzi o motyw sztucznego człowieka, rzecz jasna).

Inny z bohaterów, reprezentant tajskich sił specjalnych, Jaidee, w pewnym momencie zmienia swój modus istnienia, stając się *phi*, to znaczy duchem zmarłego, i w tej postaci objawia się nadal jednej z bohaterek (okolicznościowo tytułowany jest nawet *bodhisattwą*). Czy mamy tu

---

<sup>26</sup> Por. P. Bacigalupi, *Nakręcana dziewczyna...*, s. 579.

do czynienia z jakąś gatunkową inkluzją poetyki *inner space* w obrębie *quasi*-realistycznego *biopunku* (lub, jeśli wola – z liryzacją prozy), można wątpić, ponieważ rozmaite *phi* zdają się postaciom powieści (szczególnie Azjatom) towarzyszyć nader często, co pozwala widzieć w nich rodzaj długu zaciągniętego raczej u *fantasy*. Niezależnie od rozstrzygnięć krytycznych w tej materii, trzeba zaznaczyć, że problem ścierania się kultur, a co za tym idzie, odmiennego postrzegania rzeczywistości, zajmuje istotną pozycję w porządku problemowym powieści.

Seria opozycji nieżywe (*phi*) – żywe (ludzie) – nieżywe (antropoidy) daje jednak do myślenia – ontologiczny status nie-życia ma tu bowiem wyraźnie rozdwojoną charakterystykę. Duchy pozostają w obszarze kulturowego oswojenia, tradycyjnej religii, będącej mieszanką buddyzmu – therawady – i starszych wierzeń animistycznych. „Nakręcanki” i „nakręcańcy” (antropoidy) – przeciwnie, są dziwadłem, godną pogardy namiastką człowieczeństwa, ich fizyczne maltretowanie stoi w skrajnej opozycji do szacunku okazywanego duszom zmarłych. W przypadku Tajów ów „rasizm” ma wyraźne podłoże religijne – „nakręcańcy” nie mają dusz, skazani są na jeden tylko cykl życia, nie dostąpią kolejnych wcieleń, przy tym jako zjawisko importowane z przestrzeni japońskiego *high-techu* przez wielu bardziej przesądnych traktowani są jako coś demonicznego, wynalazek piekielny i bluźnierczy. Japończycy z kolei, jako twórcy Nowych Ludzi, mają do nich stosunek pozbawiony lęku i przesądów, a określony kategoriami czysto ekonomicznymi. Dla nich „Nowi” są po prostu urządzeniami, genetycznymi zabawkami, i jako takie, również duszy (ani własnej tożsamości, wolności i praw) nie posiadają. Zbliżony stosunek do głównej bohaterki mają wreszcie i Euroamerykanie – *farangowie*, choć tu już do czynienia mamy z większym spektrum zachowań – od skrajnego uprzedmiotowienia (w wymiarze ekonomicznym, a przede wszystkim sadystyczno-seksualnym) po fascynację (także uczuciową, zainicjowaną jednak zaintrygowaniem o charakterze czysto inżynierskim).

Problem statusu „nakręcańców” i „nakręcank” leży zatem w obcości definiowanej w kategoriach związanych z ideacyjnym wymiarem sztuczności ucieleśnianego w nich życia (naturalne *vs.* antynaturalne i bluźniercze, wyposażone w duszę *vs.* „bezduszne”, ludzkie *vs.* przedmiotowe), nie wyłącznie jednak. Dość zasadniczą kwestią jest także wyraźnie odmienna charakterystyka ich cielesności.

Kim jest zatem w istocie „nakręcanka”? Emiko jest kobietą „z próbówki”, udoskonaloną genetycznie odpowiedzią Japończyków na zapaść demograficzną.

Japończycy byli praktyczni. – Czytamy w powieści. – Starzejąca się ludność potrzebowała młodych pracowników do wszelkich prac. I co z tego, że rodzi się z próbówek i dorastali w żłobkach? To żaden grzech. Japończycy byli praktyczni<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> P. Bacigalupi, *Nakręcana dziewczyna...*, s. 401.

W Japonii twory jej podobne określane są mianem Nowych Ludzi – nie oznacza to statusu ludzkiego, ale też „praktyczni” mieszkańcy wysp (we wszystkich powieściach Bacigalupiego metonimicznie odsyłających do wyobrażenia technologicznej awangardy najwyższej próby) nie widzą w istnieniu sztucznych służących niczego gorszącego. Genetyczne modyfikacje, jakim poddano „nakręcankę”, także wskazują na pragmatyzm jej projektantów – przede wszystkim jest ona ucieleśnieniem pewnego erotycznego ideału, drobna i urodziwa, niestarzejąca się i odporna na genetyczne zagrożenia powieściowej współczesności, charakteryzuje się także doskonałą cerą, co zawdzięcza zminimalizowaniu porów w skórze. Ten szczegół ma dla jej losów zasadnicze znaczenie – stworzona do pełnienia funkcji asystentki i tłumaczki, przede wszystkim jednak współczesnej gejszy dla najbogatszych japońskich przemysłowców, może poprawnie funkcjonować jedynie w pomieszczeniach klimatyzowanych. W tonącej w żarze Tajlandii, jako pozbawiona praw (i pieniędzy) niewolnica, której nie stać na samodzielny zakup odrobiny lodu, funkcjonuje nieustannie na granicy śmierci z hipertermii – nie poci się wystarczająco. Każdy zbyt wielki wysiłek, w tym szybki marsz czy bieg, oznacza dla Emiko balansowanie na granicy życia i śmierci, co w realiach fabuły *Nakręcanej dziewczyny* odgrywa istotną rolę, dosłownie uniemożliwiając jej ucieczkę przed zagrożeniami.

Cielesna specyficzność „nakręcanki” ma jednak także inne, równie ważne aspekty – obok przewyższającego możliwości ludzkie wzroku, Emiko charakteryzują ogromna wytrzymałość, siła fizyczna i prędkość, dla której jedynym ograniczeniem jest podatność jej organizmu na „przegrzewanie”. Te nadludzkie cechy, zaskakujące nawet dla niej samej, zostały jednak przez „praktycznych” Japończyków „zabezpieczone” na dwa sposoby. Po pierwsze – już na etapie genetycznego projektu: Nowi Ludzie są bezpłodni, sterylność uniemożliwia im autoreprodukcję, czyniąc cały „gatunek” w pełni zależnym od swych stwórców, a więc niewolniczym z istoty. Po drugie – poprzez wychowanie: prowadzone przez starszych Nowych Ludzi, swoiście konfucjańskie, żłobki „wdrukowują” swoim wychowankom przymus posłuszeństwa, które paralizująco wpływa na wszelkie odruchy buntu istot samoświadomych, ale skutkiem tresury niezdolnych do podejmowania jakichkolwiek działań niezgodnych z wolą swoich właścicieli.

Co ciekawe, duża część tej charakterystyki Nowych Ludzi zasygnalizowana została już w samym tytule powieści. W oryginale brzmi on *The Windup Girl*. Angielskie „windup” wskazuje na mechaniczną zabawkę nakręcaną kluczykiem, złożenie „wind-up” oznacza jednak także strach, przerażenie, lęk. Pisownia słowa zawiera w sobie poza tym także rodzaj „rymu dla oka” – mimo odmiennej wymowy zarówno w brytyjskiej, jak i amerykańskiej odmianie angielszczyzny, analogie w pisowni „to wind” (nakręcać) i „wind” (wiatr), pozwalają (Derrida i autonomia pisma!) dostrzec

w słowie określającym bohaterkę także antynomie wolności i zniewolenia, prędkości i mechanicznej sztuczności ruchu.

Trzeba przy okazji zwrócić uwagę na jeszcze jeden semantyczny aspekt tytułu. Otóż w amerykańskiej angielszczyźnie rzeczownik „windup” ma jeszcze jedno, kulturowo ograniczone, ale znamienne znaczenie. Jest mianowicie nazwą jednej z dwóch dozwolonych pozycji miotacza w baseballu i wiąże się ze specyfiką ruchu, jaki wykonuje on podczas zagrywki. „Windup” łączy się z koniecznością wykonania sekwencji „krok w tył, krok w przód”, co w efekcie tworzy wrażenie pewnej mechaniczności ruchu, jego nienaturalnego sekwencjonowania czy też po prostu „rwania się”. Co to ma wspólnego z powieścią? Jedną z cech wyróżniających bohaterkę jest nienaturalność jej sposobu poruszania się – ów właśnie „zegarynkowy” krok automatu, któremu Nowi Ludzie w Tajlandii zawdzięczają obelżywe określenie „trzęsilap”. Nakręcanka „ruchy [...] ma urywane, zacinające się, stroboskopowe”<sup>28</sup>, „cudaczne [...], urywane, szarpane, rozblyskowe”<sup>29</sup>, przypominają one „Surrealistyczny, szarpany ruch, rozkręcającej się genetycznej sprężyny”<sup>30</sup>, są „nakręcane” i celowo „demaskatorskie”<sup>31</sup>. Ta genetyczna usterka stanowi rodzaj praktycznego zabezpieczenia przeciwko usamodzielnieniu się „nakręcane” – są łatwe do odróżnienia nawet w tłumie. Obok sterylności (która zapobiec ma rozmnożeniu się Nowych Ludzi tak, jak dokonały tego genetycznie zhakowane koty – „cheshire’y”) jest głównym zabezpieczeniem przed wyrwaniem się antropomorfów spod ludzkiej kontroli. Być może nawet nie są one efektem obaw na wyrost, zważywszy, jak niebezpieczni są militarni „nakręcańcy” walczący we wrogiej armii Wietnamu (jako starszy model „niewyposażeni” jeszcze w cechę „drgawkowego” ruchu) czy wzmiankowane cheshire’y – niby-koty, mnożące się całkowicie poza kontrolą, a dzięki możliwości stawania się niewidzialnymi, odpowiedzialne za całkowite wytepienie nieprzystosowanych ewolucyjnie do takich niebezpieczeństw ptaków... Tak więc „zegarynkowy” ruch Emiko stanowi dla niej nieustanne zagrożenie. Rozpoznanie przez przypadkowego przechodnia lub, co gorsza przez Białe Koszule, czyli tajską służbę bezpieczeństwa genetycznego, w Bangkoku oznacza dla niej „skompostowanie”, to znaczy wrzucenie (być może żywcem) do destylatorów produkujących zielony metan, którym oświetlane są ulice miasta i który płonie w ulicznych kuchniach.

Tajlandia – za sprawą tyleż opisanych wcześniej przesądów, ile restrykcyjnej polityki ochrony przed genetycznymi modyfikacjami oraz autorytarnego sposobu sprawowania władzy – jest dla Emiko miejscem nieustającego zagrożenia śmiercią. Mogłaby tu względnie spokojnie funkcjonować jedynie jako własność obcego (japońskiego) biznesmena lub dyplomaty,

<sup>28</sup> P. Bacigalupi, *Nakręcana dziewczyna...*, s. 402

<sup>29</sup> Tamże, s. 405.

<sup>30</sup> Tamże, s. 515.

<sup>31</sup> Tamże, s. 518.

zaopatrzone w listy celne, pozwolenie importowe i szereg innych dokumentów. Cóż więc robi w Bangkoku? Przybyła tu właśnie w roli tłumaczki, asystentki i osoby do towarzystwa takiego właśnie biznesmena<sup>32</sup>. Ze względu na cenę biletu na sterowiec do Japonii, jej patron pozostawił ją na lotnisku, decydując się kupić sobie nowszy model po powrocie. Emiko trafiła zatem w ręce niejakiego Raleigha, cynicznego, uzależnionego od opium dekadenta, prowadzącego dom publiczny i dobrze ustosunkowanego w szarej strefie miasta, pomiędzy światkiem przestępczym, sferami rządowymi, skorumpowaną policją i niejasnej tożsamości Euroamerykanami. Przestępca zapewnia „nakręcance” dach nad głową w slumsach, skromne wyżywienie i pensję, którą ta zmuszona jest prawie w całości wydawać na napoje z lodem, ponieważ jej ciało jest nieustannie na krawędzi hipertermii. Raleigh, dzięki lapówkom dla Białych Koszul, kupuje jej także względną bezkarność, przynajmniej na kontrolowanym przez siebie terenie. W mieście jednak w każdej chwili może zostać zdemaskowana i „skompostowana”. Cena, jaką Emiko płaci za życie, jest duża – jest nie tylko tancerką erotyczną, ale i prostytutką, a właściwie erotycznym gadżetem, przedmiotem służącym do bestialskich zabaw sadystycznych. Jej uroda, status przedmiotu, własności Raleigha, dziwacznie się poruszającego „cudaka” i/lub demonicznego zwierzęcia, mimo obyczajowych i prawnych zakazów, nie tylko wywołuje w mężczyznach, także urzędnikach tajskich wysokiego szczebla, (zaspokajane od razu) pożądanie erotyczne, ale także erupcje bezprzykładnego okrucieństwa. Najkrócej mówiąc, Emiko w zamian za możliwość pozostawiania przy życiu płaci, stając się co wieczór ofiarą zbiorowych gwałtów, podczas których dodatkowe upokorzenia, jak opluwanie i bicie, bledną wobec wymyślnego sadyzmu tortur.

W motywie Emiko udało się Bacigalupiemu dokonać amalgamacji całkiem znaczącej liczby elementów z wyobraźniowego rezerwuaru starszej i nowszej fantastyki oraz kilku przynajmniej ważnych wątków współczesnej refleksji antropologiczno-społecznej. Choć motyw sztucznego człowieka jest stary bez mała jak najstarsze bliskowschodnie mity (por. np. postać Enkidu<sup>33</sup>, por. też grecką Galateę<sup>34</sup> czy Talosa<sup>35</sup>), a w szeregu swoich realizacji szczyli się obecnością żydowskiego golema, renesansowych homunkulusów, potwora Mary Wollstonecraft Shelley i robota Karela Čapka, tu konceptowi patronują przede wszystkim Stanisław Lem i Philip K. Dick z ich obsesją „ducha w maszynie”, odmiennych „stanów skupienia” świadomości, praw sztucznych umysłów do stanowienia o sobie oraz odpowiedzialności moralnej stwórcy za życie i świadomość

---

<sup>32</sup> Por. nast. cyt.: „Mówią po mandaryńsku; Emiko nie używała tego języka od czasów Gendosamy. Angielski, tajski, francuski, mandaryński, księgowość, protokół dyplomatyczny, urządzanie przyjęć, podejmowanie gości... Tytu umiejętności już nie wykorzystuje” – tamże, s. 858–859.

<sup>33</sup> Por. np. S.N. Kramer, *Historia zaczyna się w Sumerze*, przeł. J. Olkiewicz, Warszawa 1961, s. 230–231.

<sup>34</sup> Por. R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1968, s. 199; K. Kerényi, *Mitologia Greków*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2002, s. 63–64.

<sup>35</sup> Por. R. Graves, dz. cyt., s. 290–293, 550, 553; K. Kerényi, dz. cyt., s. 93–94, 496.

powołane do istnienia (wyraźne przecież echo *Frankensteina*). Mamy tu więc do czynienia z – posiadającą już całkiem długą tradycję literacką i nie najkrótszą filozoficzną – problematyką posthumanistyczną<sup>36</sup>. Została ona tu wzbogacona o emocjonalne nasycenie i subwersywny potencjał idei anarcho-socjalistycznej obecnej w cyberpunku i jego derywatach, tych przynajmniej, które wznoszą się choć odrobinę ponad poziom stylizacji. Nie bez znaczenia jest fakt, że bohaterka jest kobietą – wpisując się w romansowy schemat heroiny w opalach, prześladowanej niewinności etc., kumuluje ona w sobie również cechy zapożyczane z innych tradycji narracyjnych, także popkulturowych. Jest Olimpią Maneta (i Hoffmanna!), Naną Zoli, po trosze komiksową superbohaterką, po trosze fabularnym klonem żeńskich Nexusów z *Bladerunnera* Ridleya Scotta czy Motoko z *Ghost in the Shell*, po trosze także bohaterek współczesnego kina akcji (łączy w sobie *sex-appeal* z siłą, prędkością, wolą i umiejętnością walki).

Będąc przede wszystkim duszą po gnostycku uwięzioną w poniżanym ciele (później też duszą wybijającą się na niepodległość), jest jednocześnie zjawiskiem za sprawą sztucznej mechaniczności swego ruchu przypominającym XVIII-wieczne automaty i „parowego człowieka z prerii”<sup>37</sup>, motywem na polu steampunkowym. Byłaby to może i wyłącznie kwestia ornamentyki, gdyby nie klasyczne w europejskiej antropologii teksty Ernsta Jentscha i Sigmunda Freuda – mechaniczny wymiar jej cielesności każe postrzegać ją nie tylko jako *mixtum compositum* biologii i mechaniki, ucieleśnienie groteski<sup>38</sup>, ale także kategorii niesamowitego<sup>39</sup> – tu, upraszczając nieco, powracającego z nieświadomego zaświata wyrzutu sumienia i lęku. Ów przybierający kształt pogardy i repulsji, pożądania i nienawiści, wyrzut sumienia związany jest z przypisaną bohaterce kondycją Czarnej

<sup>36</sup> Por. następujący fragment *Manifestu cyborga* Donny Haraway: cyborg to „hybryda powstała ze skrzyżowania maszyny i organizmu. To postać fikcyjna, a jednocześnie wytwór społecznej rzeczywistości [...] wszyscy jesteśmy chimerami, steoretyzowanymi i sfabularyzowanymi hybrydami, gdzie krzyżują się maszyny z organizmami. [...] Cyborg to silnie zagęszczony symbol, składający się w równym stopniu z wyobrażonych fantazmatów i materialnej rzeczywistości”. Cytuję w przekładzie E. Franus („Magazyn Sztuki” 1998, nr 1–2, s. 159,162), za: M. Radkowska-Walkowicz, *Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze*, Warszawa 2008, s. 27–28.

<sup>37</sup> Por. E.S. Ellis, *The Huge Hunter Or, The Steam Man of the Prairies* [1868] wersja cyfrowa dostępna na stronach Projektu Gutenberg: <http://www.gutenberg.org/files/7506/7506-h/7506-h.htm> [dostęp: 26.07.2018].

<sup>38</sup> Por. W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003; L.B. Jennings, *Termin „groteska”*, przeł. M.B. Fedewicz, [w:] *Groteska...*

<sup>39</sup> „Pośród wszelkich niepewności, które powołać mogą do życia odczucie niesamowitości – czytamy w artykule Jentscha – jedno w szczególności zdolne jest dość regularnie wywoływać potężny i całościowy efekt: chodzi mianowicie o wątpliwość, czy z pozoru żyjąca istota naprawdę jest żywa, oraz, odwrotnie – wątpliwość, czy przedmiot bez życia nie jest nim przypadkiem obdarzony” – E. Jentsch, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, „Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift” 1906, nr 8.22 (25 Aug. 1906), s. 195–98 i nr 8.23 (1 Sept. 1906), s. 203–205. Tu podaję w translacji z przekładu angielskiego: E. Jentsch, *On the Psychology of the Uncanny*, trans. R. Sellars, „Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities”, Volume 2, 1997, Issue 1.

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09697259708571910> [dostęp: 26.07.2018]. Jak wiadomo, nieusatisfakcjonowany propozycją Jentscha Sigmund Freud poświęcił doświadczeniu niesamowitości długi, analityczny esej. Tu wystarczy przypomnieć skrótowo jego zasadniczą konkluzję – niesamowite, to powrót wypartego (por. S. Freud, *Niesamowite*, [w:] *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, szczególnie s. 252–253). W szkicu niniejszym impulsów interpretacyjnych dostarcza zarówno racjonalizująca koncepcja Jentscha (nierozstrzygalności poznawczej pomiędzy żywym i martwym), jak i Freuda ku ukrytym mechanizmom lęku związanym z wyparciem pożądania, agresji, ambiwalencji tych afektów.



Wenus<sup>40</sup> – na poziomie symbolicznym metaforyka feministyczna i postkolonialna, do których figura Emiko odsyła, jest bardzo wyraźnie czytelna. Jej bezbronność prowokuje i ujawnia mroczne mechanizmy pożądania, w którym zasadniczą rolę odgrywają potrzeby uprzedmiotowienia, sprawowania władzy, choćby spojrzeniem, fizycznej przemocy. „Nakręcanka” jest metonimicznie i każdą kobietą w świecie patriarchy<sup>41</sup>, i „asfaltem”, „bambusem”, „ciapatym”, „gudlajem” w porządku wyobraźni ksenofobicznej, rasistowskiej i kolonizującej, dla której Inność staje się przesłanką dla racjonalizowania agresji oraz wcielanej w życie ekonomii rabunku i zawłaszczenia<sup>42</sup>. Doświadczenie groteskowości i niesamowitości związane z jej fizyczną odmiennością staje się więc symptomem nieczystego sumienia spoglądających.

Dzięki bogato rozrysowanemu tłu zróżnicowań kulturowych, w których kontekście rozgrywana jest fabuła, można też w powieści dostrzec ilustrację mechanizmów uwięzienia w rozumianym po Foucaultowsku rozproszonym dyskursie władzy. Emiko powstała i funkcjonuje jako „mechaniczna” niewolnica, element porządku ekonomii pieniądza, usług i seksu. Jej (i pokrewnych jej istot) samoświadomość, poczucie tożsamości, godności własnej, pamięć, wewnętrzne skonfliktowanie, emocjonalność etc. nie różnią się od ludzkich. Czymże więc jest, jeżeli nie człowiekiem? Społeczne maskowanie tego faktu, niewygodnego z punktu widzenia ekonomiki wyzysku, odbywa się za sprawą mechanizmów językowych – japońscy „Nowi Ludzie” akcentują nowość jako znak nie-ludzkości, powtarzane jak mantra w powieści zdanie „nie jesteś Japonką” umacnia ten nieczłowieczy status; reifikujące i poniżające określenia „nakręcanki”, „nakręcańca” czy tajskie – „trzęsilapy” działają identycznie. Izolacja i degradacja społeczna posthumanistycznego podmiotu odbywa się zatem pierwotnie w materii mowy-dyskursu.

*Nakręcana dziewczyna* jest wreszcie, obok innych wątków problemowych, (popkulturowym – jasne) traktatem o rearanżacji podmiotowości kobiecej (degradacja: gejsza – prostytutka – ofiara i rekonstrukcja: zbuntowany Nowy Człowiek) i podmiotowości niewolniczej (orientalizacja, kolonizacja, degradacja – mimikra – hybrydyczność nowej tożsamości<sup>43</sup>). Jest też – *cum grano salis* – opowieścią o nomadycznym i performatywnym statusie samostwarzającego się podmiotu, poniekąd w duchu refleksji Rosi Braidotti<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> Por. *Vénus noire*, reż. A. Kechiche, mk2, Paryż, / Artémis Productions, Bruksela, 2010.

<sup>41</sup> Por. np. D. Haraway, *Manifest cyborga*, dz. cyt.

([http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/post\\_modern/postmodern\\_9.htm](http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/post_modern/postmodern_9.htm) [dostęp: 27.07.2018]); tejsze, *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*, Routledge, New York 1991; S. Jackson, *Patchwork Girl* (hypertext), Eastgate Systems, Watertown, Mass. 1995; K.N. Hyles, *Unfinished Work: From Cyborg to Cognisphere*, „Theory, Culture & Society”, Vol. 23, Issue 7–8, s. 159–166; K. Szczuka, *Kopciuszka, Frankenstein i inne*, Kraków 2001.

<sup>42</sup> Por. np. E. Said, *Orientalizm*, przeł. W. Kalinowski, Warszawa 1991; tegoż, *Kultura i imperializm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków 2009.

<sup>43</sup> Celowo przywołuję tu kluczowe pojęcia teorii postkolonialnej w ujęciu Homiego K. Bhabhy – por. H.K. Bhabha, *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010, s. 121–122.

<sup>44</sup> Por. R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Warszawa 2009.

Tym, co powieściowej Emiko pozwala „wybić się na niepodległość”, jest (obok sensacyjno-romansowego motywu wzajemnej fascynacji bohaterki i agenta-*gaijina*, który to wątek tu całkowicie pominię) prędkość. Powieść jest fantastyczna, więc w samym motywie nie ma zapewne niczego szczególnego – bohaterka jako sztuczny organizm jest w stanie przemieszczać się z prędkością tak dużą, że jej obraz rozmazuje się w oczach patrzących, co daje jej znaczącą przewagę w sytuacjach walki, umożliwia unikanie obrażeń, ucieczkę i czyni swoistą superbohaterką. Interesujący jest raczej sposób, w jaki Bacigalupi ujawnia przed czytelnikiem ten rys Emiko. Ponieważ w powieści dominuje narracja, mówiąc po Genette’owsku, intradiegetyczna, spersonalizowana i zmediatyzowana względem kilku wiodących postaci (to stała cecha prozy amerykańskiego pisarza), epizody dotyczące Emiko poznajemy najczęściej za sprawą narracji sfokalizowanej w jej oku i wyrażonej jej myślą/słowem. O losach i wewnętrznych przeżyciach „nakręcanki” czytelnik dowiaduje się więc poniekąd u samego źródła. Tymczasem ewolucja bohaterki podporządkowana jest modelowi kognitywnemu „samowiedza rodzi się poprzez doświadczenie”. Emiko początkowo sama nie wie, na co ją stać. Mimo bezsilnej rozpacz z powodu zdrady japońskiego właściciela, upokorzenia własną kondycją, braku nadziei – buntuje się z początku wyłącznie wewnętrznie, przekonana, że jest esencjalnie niezdolna do stawienia realnego oporu. Potrzebna jest jej seria doświadczeń granicznych, by zdać sobie sprawę, jak wielki potencjał tkwi zarówno w jej ciele, jak i woli. Punktem przelomowym jest rozpaczliwy skok z wieżowca w trakcie ucieczki przed Białymi Koszulami. Symboliczne doświadczenie „swobodnego lotu”, fizyczny wstrząs związany z bolesnym lądowaniem na balkonach poniżej dachu, następnie bieg, który doprowadza ją ponownie na skraj śmierci spowodowanej hipertermią, ujawniają przed nią samą (i zarazem przed czytelnikiem) ukryte możliwości zmodyfikowanego genetycznie organizmu.

To, co szczególnie przykuwa uwagę w tym epizodzie powieściowym, to po pierwsze fakt, że rekonstrukcję własnej tożsamości rozpoczyna Emiko od gestu, jak twierdzi Zbigniew Mikolejko, znanego kobietom zniewolonym przez porządek patriarchalny od niepamiętnych czasów, mianowicie od gestu samobójczego. W sytuacji braku jakiegokolwiek możliwości decydowania o swoim losie ofierze pozostaje zawsze jedna, całkowicie suwerenna, decyzja, mianowicie ta o odebraniu sobie życia<sup>45</sup>. W tym sensie samobójstwo jest aktem najwyższej wagi egzystencjalnej, w skrajnej sytuacji stając się nie ucieczką od istnienia, ale przeciwnie – ucieczką do zaistnienia, rzuceniem się w śmierć, rozumianym jako akt samoustanowienia własnej podmiotowości. Ponieważ Emiko – niebywale, jak się okazuje, wytrzymała i sprawna – skok znosi nadspodziewanie dobrze, możemy nań spojrzeć jako na moment rozpoczynający rytuał przejścia.

<sup>45</sup> Por. Z. Mikolejko, *We władzy wisielca. Z dziejów wyobraźni Zachodu*, Gdańsk 2012, tu rozdział *Lekcja mieszkańek mitu*, s. 61–129.

Żywa fizycznie, wkracza w tym momencie Emiko w uniwersum śmierci symbolicznej, w fazę liminalną związaną z porzuceniem dawnego statusu, ale poprzedzającą uzyskanie nowego<sup>46</sup>. Rzucając się z dachu, przestała być niewolnicą i bezwolną ofiarą, nie wie jeszcze, kim będzie, ale zaczyna eksperymentować z nowo odkrytymi umiejętnościami. I faktem jest, że co prawda powtarza się w jej życiu jeszcze jeden epizod okrutnego gwałtu, ale – znamienne – ten jest ostatni, wściekłość, ból i upokorzenie tym razem przeradzają się w furję, pokorna, pełna gracji „nakręcanka” zaś – w krwiozerczą maszynę do zabijania, mścicielkę swych upokorzeń.

Drugim interesującym aspektem superprędkości bohaterki, który przykuwa uwagę, jest fakt, iż każdorazowe jej wyzwolenie ma miejsce w sytuacjach zagrożenia i samo wiąże się z doprowadzeniem organizmu Emiko do skraju śmierci z przegrzania (mówi się tu kilkakrotnie wprost o ugotowaniu mózgu). Za każdym razem, kiedy bohaterka się „rozpędza”, ujawnia się w niej z całą mocą to, co nie-ludzkie lub raczej post- czy transludzkie. Paradoksalnie właśnie wówczas, w kolejnych seriach ucieczek i walk, umacnia się jej podmiotowość. Nomadyczność Emiko jako podmiotu jest więc związana z ucieczką od tożsamości człowieka-kaleki, kogoś, kogo człowieczeństwo jest niepełne, wybrakowane, a przede wszystkim – nieakceptowane przez otoczenie, a więc tej, która ostatecznie pozostaje nieosiągalnym przedmiotem jej pożądania, ku tożsamości już nieludzkiej, transantropicznej, ale przynoszącej wewnętrzne pogodzenie z samą sobą, a nawet specyficzny rodzaj rozkoszy związany z odkrywaniem zaskakujących możliwości ukrytych w „nakręcanej”, chyboczącej się, chromej cielesności. Emiko więc „biegnie ku sobie”, bieg ten odbywa się z szaloną prędkością, prędkość zaś stawia bohaterką w obliczu samounicestwienia. Mamy zatem ponownie do czynienia ze swoście heideggerowską sytuacją formowania *Dasein* dzięki samouświadomieniu śmiertelności, z egzystencjalną metaforą dojrzewania poprzez transgresję.

Prędkość jest zresztą w powieści kategorią, która odgrywa znacznie większą rolę. Świat *Nakręcanej dziewczyny* (uniwersum właściwie transtekstualne, jako że w tej samej rzeczywistości dzieją się także fabuły dwóch – nieomawianych tutaj – opowiadań Bacigalupiego: *Kaloriarza* i *Człowieka z żółtą kartą*<sup>47</sup>) jest światem powolnym. Chodzi oczywiście o perspektywę współczesnego czytelnika, który kontrast tempa życia w powieści względem siebie właściwego odkrywa tyleż dzięki intradiegetycznemu wymiarowi narracji, ile bogactwu szczegółów, swoistej immersywności świata przedstawionego. Jest to uniwersum ruchu pieszego, rowerowego, riksza, zwierząt pociagowych, transportu żaglowego, sterowcowego i dokonywanego za sprawą

---

<sup>46</sup> Por. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006; V. Turner, *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*, przeł. A. Szyjewski, Kraków 2006; tegoż, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, Warszawa 2010.

<sup>47</sup> *Kaloriarz* – por. przyp. 4; P. Bacigalupi, *The Yellow Card Man*, „Asimov's Science Fiction” 2006, December; wyd. pol. *Człowiek z żółtą kartą*, przeł. A.D. Kamińska, „Nowa Fantastyka” 2007, nr 8, oraz *Człowiek z żółtą kartą*, przeł. W.M. Próchniewicz, [w:] *Nakręcana dziewczyna...*

mechanizmów sprężynowych. To także świat wysokich temperatur (strefa klimatyczna plus zmiany związane z efektem cieplarnianym) oraz częstych łapanek, nagonek na ludzi, obław, pogromów, a nawet zbiorowych mordów. Przemieszczanie się w takich realiach oznacza wybór tras o charakterystyce nieprostoliniowej („łamanej” – od cienia do cienia, od kryjówki do kryjówki) i nierytmicznej (skok-przyczajenie-skok). W pewnym sensie więc wszyscy bohaterowie są tutaj „nakręcankami”, poruszając się zygzakami, nerwowymi rzutami i skokami, a jest tak z pewnością w przypadku tych z nich, których społeczny status jest niepewny (ewidentnie dotyczy to malezyjskiego Chińczyka Hock Senga, ale chwilami także głównego obok Emiko protagonisty utworu – Andersona). „Prostoliniowy” i niebywale szybki bieg „nakręcanki”, dzięki któremu w miejsce kanciastych, mechanicznych ruchów pojawia się płynność i gracia pantery, może być zatem interpretowany jako synonimiczny dla wolności w ogóle. Tym bardziej, gdy weźmiemy pod uwagę, że biegnącą Emiko z kotami (w tym przypadku „diablokotami”-cheshire’ami) łączy jeszcze jeden aspekt – jej sylwetka rozmazana w niedostosowanych do ruchu o takiej prędkości oczach ludzi staje się praktycznie niewidzialna. To przejście od „mechanizmu”, zdradzającego z każdym ruchem swój nieczłowieczy status do niewidzialnego drapieżnika jest w końcu symbolicznym ekwiwalentem wymknięcia się uprzedmiotawiającemu, „męskiemu”, „kolonialnemu” spojrzeniu i jego władzy strącania w niewolę, w uprzedmiotowienie, w niebyt.

114

To, co usiłuję sformułować jako konkluzję niniejszych rozważań, sprowadza się do ustanowienia symbolicznej równoważności między prędkością a wolnością. W perspektywie motywiczno-fabularnym mamy, oczywiście, do czynienia z relacją swoistej przyległości, a więc umożliwiającą wzajemną reprezentację metonimiczną: im prędzej bohaterka biegnie, tym bardziej jest wolna – zarówno od aktualnego zagrożenia, jak i od więżącego ją stanu niewolniczej, skolonizowanej świadomości. Wzrastająca w niej świadomość bycia wolną (lub wolności coraz bliższą) napawa ją – z drugiej strony – odwagą do sondowania granic własnych możliwości, związanych przede wszystkim z potencjałem bycia szybszą od możliwych i rzeczywistych agresorów. Tu dotykamy jednak istotnego momentu o charakterze symbolicznym. Granica możliwości fizycznych bohaterki nie jest przesuwalna w nieskończoność, jej naruszenie oznacza śmierć. Tym samym powieść wpisuje się w swoiście egzystencjalną filozofię indywidualnej wolności – na swój sposób heideggerowskiego bycia ku śmierci, dla którego nieodzownym warunkiem jest akceptacja własnej skończoności. Potencjalnie nieśmiertelna (a w każdym razie niestarzejąca się i niepodatna na genetyczne epidemie) Emiko-maszyna, dopełnia swego człowieczeństwa przez podjęcie wyzwania śmiertelności. Emiko „bieg ku wolności” jest bowiem za każdym razem obarczony ryzykiem śmierci. W porządku symbolicznym można więc – bynajmniej nieparadoksalnie – los bohaterki wyrazić maksymą „im bliżej wolności, tym ryzyko śmierci większe”.

## SUMMARY

The article explores the relationship between speed and freedom in Paolo Bacigalupi's dystopian novel *The windup girl*. Detailed analyses have been devoted to the main character of the piece – an artificial, genetically modified woman. The contexts for them were both the feminist, postcolonial, and posthumanist reflection, as well as the genre determinants of the novel.

## KEYWORDS

Bacigalupi, speculative fiction, ecology, dystopia, biopunk

## BIBLIOGRAPHY

- Bacigalupi P., *Alchemik*, przeł. P. Biliński, „Fantastyka – Wydanie Specjalne” 2011, nr 4.
- Bacigalupi P., *Alchemik*, przeł. J. Moderski, [w:] *Epopeja. Legendy fantasy* red. J.J. Adams, przeł. J. Moderski i in., Poznań 2015.
- Bacigalupi P., *Człowiek z żółtą kartą*, przeł. A.D. Kamińska, „Nowa Fantastyka” 2007, nr 8.
- Bacigalupi P., *Człowiek z żółtą kartą*, [w:] tegoż, *Nakręcana dziewczyna. Pompa numer sześć*, przeł. W.M. Próchniewicz, Warszawa 2011.
- Bacigalupi P., *Dzieci Moriabe*, przeł. G. Komerski, „Nowa Fantastyka” 2015, nr 6.
- Bacigalupi P., *Hazardzista*, przeł. G. Komerski, „Nowa Fantastyka” 2009, nr 7.
- Bacigalupi P., *Kadry Apokalipsy*, przeł. G. Komerski, „Nowa Fantastyka” 2014, nr 7.
- Bacigalupi P., *Kaloriarz*, [w:] tegoż, *Nakręcana dziewczyna. Pompa numer sześć*, przeł. W.M. Próchniewicz, Warszawa 2011.
- Bacigalupi P., *Kaloryk*, przeł. M. Marczak, M. Warmińska-Biszcza, „Fantasy & Science Fiction” 2010, nr 2.
- Bacigalupi P., *Kieszka pełna dharmy*, [w:] tegoż, *Nakręcana dziewczyna. Pompa numer sześć*, przeł. W.M. Próchniewicz, Warszawa 2011.
- Bacigalupi P., *Ludzie piasku i popiołu*, przeł. M. Plisenko, *Kroki w nieznanne. Almanach fantastyki 2009*, Stawiguda 2009 [2014].
- Bacigalupi P., *Model Mika*, przeł. J. Skalska, A. Skalski, „Nowa Fantastyka” 2021, nr 1.

- Bacigalupi P., *Nakręcana dziewczyna*, [w:] tegoż, *Nakręcana dziewczyna. Pompa numer sześć*, przeł. W.M. Próchniewicz, Warszawa 2011.
- Bacigalupi P., *Nakręcana dziewczyna. Pompa numer sześć*, przeł. W.M. Próchniewicz, Warszawa 2011.
- Bacigalupi P., *Pocketful of Dharma*, „Magazine of Fantasy and Science Fiction”, February 1999.
- Bacigalupi P., *Ship Breaker*, Little, Brown and Company, New York 2010.
- Bacigalupi P., *The Calorie Man*, „Asimov's Science Fiction” 2005, October–November.
- Bacigalupi P., *The Doubt Factory*, Little, Brown and Company, New York 2014.
- Bacigalupi P., *The Drowned Cities*, Little, Brown and Company, New York 2012.
- Bacigalupi P., *The Water Knife*, Knopf Doubleday Publishing Group, New York 2015.
- Bacigalupi P., *The Windup Girl*, Night Shade Books, San Francisco 2009.
- Bacigalupi P., *The Yellow Card Man*, „Asimov's Science Fiction” 2006, December.
- Bacigalupi P., *Tool of War*, Little, Brown and Company, New York 2017.
- Bacigalupi P., *Wodny nóż*, przeł. M. Jakuszczyński, Warszawa 2015.
- Bacigalupi P., *Zatopione miasta*, przeł. Ł. Malecki, Kraków 2012.
- Bacigalupi P., *Złomiarz*, przeł. W.M. Próchniewicz, Warszawa 2013.
- Bacigalupi P., *Zombie Baseball Beatdown*, Little, Brown and Company, New York 2013.
- Bacigalupi P., Buckell T.S., *The Tangled Lands*, Saga Press, New York 2018.
- Bethke B., *Cyberpunk*, „Amazing Stories” 1983, vol. 57, issue 4 (November).
- Bhabha H.K., *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010.
- Bould M., *Cyberpunk*, [w:] *A Companion to Science Fiction*, ed. D. Seed, Blackwell Publishing, Malden, MA, 2005.
- Braidotti R., *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Warszawa 2009.
- Brunner J., *Stand on Zanzibar*, Doubleday, New York 1968.
- Brunner J., *Ślepe stado*, przeł. W.M. Próchniewicz, Warszawa 2016.
- Brunner J., *The Sheep Look Up*, Harper & Row, New York 1972.
- Brunner J., *Wszyscy na Zanzibarze*, przeł. W. Szypuła, Warszawa 2015.
- Dajnowski M., *Kilka uwag o subwersywnym potencjale nowej fantastyki*. „Czerwony” Miéville i New Weird, „Jednak Książki” 2017, nr 8, *Jak czytać (pop)literaturę?*.
- Doctorow C., *Atompunk: fetishizing the atomic age*, „BoingBoing” 2008, December 3: <https://boingboing.net/2008/12/03/atompunk-fetishizing.html> [dostęp: 24.07.2018].
- Eco U., *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994.

- Ellis E.S., *The Huge Hunter Or, The Steam Man of the Prairies* [1868]:  
<http://www.gutenberg.org/files/7506/7506-h/7506-h.htm> [dostęp: 26.07.2018].
- Epic: Legends of Fantasy*, ed. J.J. Adams, Tachyon Publications, San Francisco 2012.
- Epopeja. Legendy fantasy*, wyb. J.J. Adams, przeł. J. Moderski i in., Poznań 2015.
- Freud S., *Niesamowite*, [w:] tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997.
- Gennep A. van, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006.
- Gibson W., *Neuromancer*, Ace Books, New York 1984.
- Gibson W., *Neuromancer*, przeł. P.W. Cholewa, Warszawa 1992.
- Graves R., *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczowski, Warszawa 1968.
- Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003.
- Haraway D., *Manifest cyborga*, przeł. E. Franus, „Magazyn Sztuki” 1998, nr 1–2.
- Haraway D., *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*, Routledge, New York 1991.
- Hyles K.N., *Unfinished Work: From Cyborg to Cognisphere*, „Theory, Culture & Society”, Vol. 23, Issue 7–8.
- Kayser W., *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003.
- Kerényi K., *Mitologia Greków*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2002.
- Kramer S.N., *Historia zaczyna się w Sumerze*, przeł. J. Olkiewicz, Warszawa 1961.
- Kraska M., *Na tropie Szakala. Gry i konwencje political fiction*, Gdańsk 2003.
- Jackson S., *Patchwork Girl* (hypertext), Eastgate Systems, Watertown, Mass. 1995.
- Jennings L.B., *Termin „groteska”*, przeł. M.B. Fedewicz, [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003.
- Jentsch E., *On the Psychology of the Uncanny*, trans. R. Sellars, „Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities”, Volume 2, 1997, Issue 1; wersja cyfrowa:  
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09697259708571910>  
[dostęp: 26.07.2018].
- Jentsch E., *Zur Psychologie des Unheimlichen*, „Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift” 1906, nr 8.22 (25 Aug. 1906) i nr 8.23 (1 Sept. 1906).
- Miéville Ch., *Miasto i miasto*, przeł. M. Jakuszewski, Warszawa 2010.
- Mikolejko Z., *We władzy nicielca. Z dziejów wyobraźni Zachodu*, Gdańsk 2012.
- Nicholls P., *Cyberpunk*, [hasło w:] *The Encyclopedia of Science Fiction*, Third Edition, ed. J. Clute, D. Langford, P. Nicholls, G. Sleight: <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/cyberpunk>  
[dostęp: 23.07.2018].

- Nicholls P., Langford D., *Steampunk*, [hasło w:] *The Encyclopedia of Science Fiction*, Third Edition, ed. J. Clute, D. Langford, P. Nicholls, G. Sleight: <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/steampunk> [dostęp: 23.07.2018].
- Niewiadowski A., Smuszkiewicz A., *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990.
- Newitz A., *Make Way for Plaguepunk, Bronzepunk, and Stonepunk*, „Wired”, March 15, 2007: <https://www.wired.com/2007/03/make-way-for-pl/> [dostęp: 23.07.2018].
- Ottens N., *Discovering Dieselpunk*, „The Gatehouse Gazette”, Issue I, July 2008: <http://neverwasmag.com/Gazette%20-%201.pdf> [dostęp: 24.07.2018].
- Person L., *Notes Toward a Postcyberpunk Manifesto*: <https://slashdot.org/story/99/10/08/2123255/notes-toward-a-postcyberpunk-manifesto> [dostęp: 23.07.2018].
- Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, t. 1, *Dramat*, Wrocław 2003.
- Radkowska-Walkowicz M., *Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze*, Warszawa 2008.
- Romano A., *Dieselpunk for beginners: Welcome to a world where the '40s never ended*: <https://www.dailydot.com/parsec/fandom/dieselpunk-steampunk-beginners-guide/> [dostęp: 24.07.2018].
- Said E., *Orientalizm*, przeł. W. Kalinowski, Warszawa 1991.
- Said E., *Kultura i imperializm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków 2009.
- Shippey T., *Science Fiction: Liquidity Crisis* [recenzja *Wodnego noża*], „The Wall Street Journal” 2015, May 29. Wydanie internetowe: <https://www.wsj.com/articles/science-fiction-liquidity-crisis-1432932086> [dostęp 28.08.2019].
- Sławińska I., *Główne problemy struktury dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, t. 1, *Dramat*, Wrocław 2003.
- Smuszkiewicz A., *Fantastyka ekologiczna*, [hasło w:] A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990.
- Stableford B.M., *Ecology*, [hasło w:] *The Encyclopedia of Science Fiction. The Third Edition*, ed. J. Clute, D. Langford, P. Nicholls, G. Sleight: <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/ecology> [dostęp: 23.07.2018].
- Sterling B., *Here Comes “Atompunk.” And It’s Dutch. So there*, „Wired” 2008, December 3: [https://web.archive.org/web/20131203172625/http://www.wired.com/beyond\\_the\\_beyond/2008/12/here-comes-atom/](https://web.archive.org/web/20131203172625/http://www.wired.com/beyond_the_beyond/2008/12/here-comes-atom/) [dostęp: 24.07.2018].
- Szczuka K., *Kopciuszek, Frankenstein i inne*, Kraków 2001.



*The Encyclopedia of Science Fiction. The Third Edition*, ed. J. Clute, D. Langford, P. Nicholls,  
G. Sleight: <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/ecology> [dostęp: 23.07.2018].  
Turner V., *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*, przeł. A. Szyjewski, Kraków 2006.  
Turner V., *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dzurak, Warszawa 2010.  
*Vénus noire (Czarna Wenus)* [film], reż. A. Kechiche, mk2, Paryż, / Artémis Productions,  
Bruksela, 2010.

[http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1945379\\_1943868\\_1943887,00.html](http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1945379_1943868_1943887,00.html) [dostęp: 24.07.2018].

[http://encyklopediafantastyki.pl/index.php/Paolo\\_Bacigalupi](http://encyklopediafantastyki.pl/index.php/Paolo_Bacigalupi) [dostęp: 24.07.2018].

[https://en.wikipedia.org/wiki/Paolo\\_Bacigalupi](https://en.wikipedia.org/wiki/Paolo_Bacigalupi) [dostęp: 23.07.2018].

[https://esensja.pl/esensjopedia/obiekt.html?rodzaj\\_obiektu=2&idobiektu=9287](https://esensja.pl/esensjopedia/obiekt.html?rodzaj_obiektu=2&idobiektu=9287)  
[dostęp: 24.07.2018].

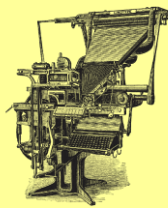
<http://www.kawerna.pl/recenzje/ksiazka/item/9143-wszyscy-na-zanzibarze-john-brunner.html>  
[dostęp: 24.07.2018].

[http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/post\\_modern/postmodern\\_9.htm](http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/post_modern/postmodern_9.htm) [dostęp: 27.07.2018].

<http://windupstories.com/books/drowned-cities/> [dostęp: 23.07.2018].

<http://www.nationalbook.org/nba2010.html#.W1civZuJPY> [dostęp: 24.07.2018].

[http://www.sf-encyclopedia.com/entry/bacigalupi\\_paolo](http://www.sf-encyclopedia.com/entry/bacigalupi_paolo) [dostęp: 24.07.2018].



**PO MOIM TRUPIE!**  
**KARNAWAŁ WEDŁUG WERONIKI MUREK, CZYLI**  
**LITERACKA KREACJA ŚWIATA PRZEDSTAWIONEGO**  
**W OPOWIADANIU *W TYŁ, W DÓŁ, W LEWO***

120

PAULINA SOKÓLSKA

**Międopust**

**Z**acznijmy od końca. Takie podejście wydaje się na miejscu, kiedy pisze się o prozie, która językowym kształtem odbija własności kreowanego przez siebie świata. Gdy przystępuje się do analizy tak niecodziennego zjawiska literackiego, jakim są opowiadania Weroniki Murek, nietrudno utknąć w martwym punkcie. Nie dlatego, że niezwykłość tej prozy wyczerpuje się w jej formalnej warstwie. Wprost przeciwnie. Choć wielu krytyków za główną cechę *Uprawy roślin południowych metodą Mieczurina* uważa właśnie implikowaną w tytule eksperymentalność, nie jest ona jedynie pustym zabiegiem, zabawą samą dla siebie, absurdalną i zdziwaczalą jak cytryna zawieszona na choince. Nie twierdzę, że każdy znak jest drogowskazem, wierzę jednak, że w tym przypadku ekscentryczna forma idzie w parze z treścią i dlatego wymaga specjalnego metodycznego podejścia. Proponuję pójść drogą, jaką wskazują same opowiadania. Martwe ciało na wstępie

pierwszego utworu otwiera całą historię. Koniec wyznacza początek. Także rozważania o tekście można wyprowadzić od końca, czyli wniosku płynącego z lektury; dosłownie z martwego punktu. I kto wie, może o *W tył, w dół, w lewo* powinno się pisać właśnie na przekór przyjętym normom, ze szczyptą żartu, na wspak, w kolumnie, do góry nogami?

Zacznijmy więc jeszcze raz: od końca. Świat *W tył w dół w lewo* rządzi się zasadami karnawału. Odpowiedź na podstawowe pytania o orientację w przedstawionym świecie może zostać zawarta w tym jednym słowie. Kiedy odbywa się akcja? Podczas karnawału. Gdzie się odbywa? W karnawale. By mieć pewność, wystarczy dokładniej przyjrzeć się drugiemu planowi opowieści, gwarnie zaludnionemu przez postaci rodem ze średniowiecznych ilustracji miejskich rynków. Kasztaniarz, karuzelarz, handlarz drobiazgami, wróżbita, robotnicy-prostaczkowie, ludzie z gminu, przedstawiciele mieszczaństwa... – wszyscy oni tworzą jakby ruchomą szopkę, model miejskiego placu. Z kolei szerszy ogląd krajobrazu pozwala zauważyć, że przestrzeń *W tył, w dół, w lewo* miesza ze sobą elementy różnych rzeczywistości. Złudzenie baśniowości zakłócają poniewierające się rekwizyty. Zawieszane jak szczątki innych światów saszetka Vibovitu, plastikowa reklamówka, grające pocztówki... Odczuwamy podskórnie, że ta wieś o kresowych realiach jest położona „nigdziebądź”. To miejsce pomiędzy, poczekalnia między stacjami Życie Centralne i Zajezdnia Zaświaty.

Równie trudne okazuje się osadzenie świata w jakiejś historycznej epoce. Teraźniejszość utworu zdaje się archaiczna. Mówią o tym przedpogrzebowe praktyki (przyjazd rodziny na czuwanie przy ciele) oraz przesady (sól wsypana do buta nieboszczki), ale wspomniane już gadżety (foliówka itd.) sugerują, że jest inaczej. Wiemy tylko, że w czasie, w którym rozgrywa się akcja utworu, miasteczko świętuje odpust. Odpust zaś wiąże się według Michaiła Bachtina z ludowo-jarmarczną tradycją, której nieodłącznym elementem jest pierwiastek nieskrępowanego śmiechu<sup>1</sup>.

Karnawał dostarcza więc nie tylko podstawowych informacji o temporalnym i spacialnym usytuowaniu rzeczywistości, ale także sankcjonuje jej istnienie na mocy kosmicznych anty-praw. Panuje w nim bowiem szczególny porządek chaosu. Jak zauważa Bachtin:

Niezmiernie charakterystyczna jest dla niego [karnawału – P.S.] logika odwrotności» (*a l'envers*), «na odwrót», «na nice», logika nieustannych przemieszczeń góry i dołu («koło»), oblicza i zadu, charakterystyczne są najrozmaitsze typy parodii i trawestacji, degradacji i profanacji, błazeńskich koronacji i detronizacji<sup>2</sup>.

Świat karnawału to inaczej świat na opak.

<sup>1</sup> M. Bachtin, *Ludowe formy świąt karnawałowych*, przeł. A. i A. Goreniewie, [w:] *Antropologia Widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2010, s. 407.

<sup>2</sup> Tamże, s. 412.

Czym jest sam tytuł: *W tył, w dół, w lewo*, jeżeli nie potwierdzeniem tej zasady? Opozycja góra-dół, opisana między innymi przez Mirceę Eliadego, znajduje tu swoje odbicie w symboliczno-geograficznym położeniu miejsc z opowieści. Jeśli góra oznacza sferę *sacrum*, dół – *profanum*, to karnawał nakazuje „przemieścić «górze» na «dół», zrzucić to, co «wysokie» i stare – gotowe i dokonane – w materialno-cieleśne piekło, aby umarło i narodziło się na nowo, (odnowiło)”<sup>3</sup>. Tak właśnie opowiadanie Murek obchodzi się z tradycją. Moralnie, etycznie i religijnie uprzywilejowana „góra” musi ustąpić miejsca „dółowi”. To, co niepokojące i dziwne, dochodzi do głosu. Można odnaleźć w opowiadaniu ślady tej prawidłowości: drobne detale, które przypominają o naznaczeniu przestrzeni niedwuznacznym piętnem. Upuszczona dwuzłotówka obracająca się przeciwnie do ruchu wskazówek zegara, lewa dłoń trupa wykręcona pod nienaturalnym kątem, pytanie: „Jesteś leworęczna, nie?”<sup>4</sup> rzucone w kierunku Marii...

*Słownik symboli* Cirlota podaje:

Ponieważ strona lewa utożsamia się również z nieświadomym, prawa zaś – ze świadomością, «tył» okazuje się równoważnikiem lewej, «przód» – prawej. Następne paralele to: strona lewa (to, co przeszłe, złowieszcze, stłumione, anormalna involucja, to, co bezzasadne)<sup>5</sup>.

Trzeba podczas lektury wsłuchać się w głosy mówiące szeptem, dostrzec to, co niewygodne, niezręczne, rozchodzące się dreszczem wzdłuż kręgosłupa... A skoro o kręgosłupach mowa, przyjrzyjmy się na początek pieczywu.

### Bierzcie i jedzcie

To jest ciało moje<sup>6</sup>. Ewangeliczny gest sakralizacji chleba podczas ostatniej wieczerzy, uczynił z niego jeden z ulubionych atrybutów symboliki chrześcijańskiej. Uświęcony przez tradycję, niemal nietykalny związek liturgicznego chleba z ciałem Zbawiciela przetrwał do dziś jako gest praktykowany w pobożnych rodzinach – naznaczenie pieczywa symbolem krzyża. Murek przywołuje tę drobną czynność w opowiadaniu. Opisywany chleb stawia jednak opór, buntując się przeciw religijnej praktyce. Gdy matka głównej bohaterki: „Spróbowała ukroić pajdę, ale nóż raz po raz się osuwał. Próbowała, dociskając chleb do biodra, nie udało się” (s. 18). Czy gest nakreślenia krzyża na chlebie może mieć w sobie coś bluźnierczego? Niewykluczone, nie zapominajmy, że odbywa się w świecie na opak. Sam chleb jest już co najmniej niepokojący.

---

<sup>3</sup> Tamże, s. 413.

<sup>4</sup> W. Murek, *Uprawa roślin południowych metodą Mieczurina*, Wołowiec 2015, s. 47. Wszystkie cytaty z opowiadania w niniejszym artykule pochodzą z tego wydania. Strony będą podawać w nawiasach w tekście głównym.

<sup>5</sup> J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2012, s. 336.

<sup>6</sup> *Biblia Tysiąclecia, Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2005, 1 Kor 11, 23-24.

Zaskakująco dużo miejsca poświęca narrator jego opisom. Wiemy dzięki temu, że był to „okragły, brunatny bochen ułożony twarzą do dołu [...]” (s. 11). Napotkanym robotnikom wydał się „niestosowny, kukulczy” (s. 11), a wieziony na wózku „kołysał się i obsuwał, ocierając o piach” (s. 11). Odwrócony spodem do góry (*viva il carnevale!*) jest obcy, z pewnością niepowszedni. Ale apogeum dziwności odsłania dopiero jego wnętrze: „Był w chlebie kręgosłup [...] masa drobnych kości” (s. 45). Skąd w chlebie kręgosłup? Można to wytłumaczyć. Bo skąd sam chleb? „My teraz zamawiamy chleb w chłodni – powiedziała matka, stając w progu” (s. 13).

Zamiana ciała? Czemu nie? Takie zajście tłumaczyłoby, dlaczego wśród określeń chleba pada słowo „kukulczy”, czyli podrzucony, podmieniony. W figurze bochenka święte ciało Chrystusa zostaje zastąpione ciałem trupa. Za słuszością takiego odczytania przemawia dodatkowo bliźniaczy motyw już raz wykorzystany w fabule opowieści. Maria spoglądając w głąb trumny, dokonuje zatrważającego rozpoznania: „To nie była ona. To nie było jej ciało”. *Ludowe formy świąt karnawałowych* informują zaś, że podczas karnawału „można jak gdyby zamieniać się ciałami, odnawiać się [...]”<sup>7</sup>.

### Żart i pożarcie

123

Po zdemaskowaniu prawdziwej natury chleba szczególnie silne wrażenie konsternacji może wzbudzić sposób, w jaki obchodzą się z nim zjadający, gdy nacinają go, rozrywają, drażą w jego mięszu, ugniatają w palcach i obnażają aż do szpiku kości. Zestawmy ten obraz z zabiegami, którym toaletnik z opowiadania poddaje ciało zmarłej: „wyciągnął złoty nożyk, rozciął skórę na mostku, rozchylił klatkę piersiową i zaczął drażyć, rozgarniał coś w środku [...]” (s. 16). To podobieństwo chleba do zwłok niepokoi tym bardziej, że jest obustronne. Dzięki niemu trupie ciało staje się jadalne, zaś akt komunijny w istocie odpowiada aktowi nekrofagii.

„Samo umieszczenie zwłok na stole jest gestem wiele znaczącym. Gest ten upodabnia stół do katafalku”<sup>8</sup> – pisze Aleksander Nawarecki w *Czarnym karnawale*, studium poświęconym poetyce i recepcji *Uwag śmierci niechybnej* Józefa Baki. Warto pójść tym tropem i przyjrzeć się utworom barokowego poety, bo *Uprawa roślin południowych...* ma z nimi wiele wspólnego. U Baki „rozgrywa się wielka prezentacja zmysłowo postrzeganych i odczuwanych konkretów”<sup>9</sup>. Sensualny, niemal namacalny charakter świata *Uwag...* odpowiada językowemu kształtowi prozy Murek, który obfituje w wyraziste detale. Można zauważyć także analogiczną relację, jaka łączy formalną stronę

<sup>7</sup> M. Bachtin, dz. cyt., s. 417.

<sup>8</sup> A. Nawarecki, *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej księdza Baki” – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław 1991, s. 77.

<sup>9</sup> Tamże.

obu tekstów z ich warstwą treściową. U Baki krótkość wersu odpowiada krótkości żywota. U Murek podobnie dwupłaszczyznowo funkcjonuje karnawałowe pomieszanie porządków.

Najciekawsze rozgrywa się jednak w planach samych historii. Barokowy poeta konstruuje świat, którego przeznaczeniem jest całkowite unicestwienie. Zagłada, jaka ma czekać jego bohaterów, przybiera osobliwą postać: pożarcie. W *Uwadze Damomr.* „Śmierć niemodna // Kiedy głodna // Na ząb bierze // W cudnej cerze // Z rumieńcem // I wieńcem // Panienci // W trunienki”<sup>10</sup>. Kondycja człowieka w świecie zostaje sprowadzona do jego materialno-cieleśnej mięśności. Niechybnym końcem jego istnienia będzie zajęcie miejsca w detrytusowym łańcuchu pokarmowym, kiedy to człowiek stanie się pożywieniem dla mniejszych organizmów. Nie bez powodu poeta przyrównuje śmierć do robaczka albo jeża. Może takie przedstawienie czyni ją nieco niepoważną, wręcz śmieszną, ale ten się śmieje, kto się śmieje ostatni. I w brzmieniu Bakowskiego wersu słychać chichot losu: prawdę o tym, że w ludożerczej uczcie śmierci każdy znajdzie swoje miejsce na stole.

Ta właściwość zdaje się dotyczyć również świata *W tył, w dół, w lewo*, gdzie wiąże się z dwuznacznymi opisami potraw. Poza wspomnianym przypadkiem trupiego chleba, w utworze serwowane są między innymi: „sztukamięś” (s. 30) w zupie „cieplej jeszcze” (s. 29), ananas z puszki, ziemniaki pieczone w grobie, królik, który przyciąga muchy... Jedzenie w niebezpieczny sposób przywołuje skojarzenia z ciałem, trumną i rozkładem<sup>11</sup>. Kanibalistyczne wątki pojawiają się też zresztą w pozostałych opowiadaniach młodej pisarki. *Organizacja snu w przedszkolu* wprowadza postać Piotrusia. Piotruś boi się Pana Jezusa czyhającego pod łóżkiem, a dzieci w przedszkolu boją się Piotrusia, bo ten jest z mięsa. W szkolnej stołówce między kucharkami ma miejsce rozmowa: „Pusta zupełnie lodówka. Nic a nic. [...] Szkoda, że wraca do domu ten mały. Dzieci o nim mówią, że jest z mięsa”<sup>12</sup>. Intencje bohaterki względem chłopca nie są wyrażone wprost, ale makabryczna sugestia nie pozostawia szerokiego pola interpretacji.

Zderzenie kulinarno-funeralnych skojarzeń niesie ze sobą daleko idące konsekwencje. Nawarecki snuje swą opowieść o poezji barokowego jezuitę, mówiąc:

Nalożenie obrzędu biesiadnego na pogrzebowy wytwarza szczególną dysharmonię i napięcie. Konfrontacja obu rytuałów i wynikające stąd paradoksalne podobieństwa nie naruszają co prawda malowniczego porządku uczty, ale przydają jej grozy i niesmaku<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> J. Baka, *Poezje*, Warszawa 1986, s. 96.

<sup>11</sup> Szerzej pisze na ten temat Łukasz Żurek w szkicu *Piotruś jest z mięsa, więc boi się Jezusa*, [https://tekstualia.pl/files/41f13dd1/zurek\\_lukasz\\_piotrus.pdf](https://tekstualia.pl/files/41f13dd1/zurek_lukasz_piotrus.pdf) [dostęp: 6.01.2020].

<sup>12</sup> W. Murek, *Organizacja snu w przedszkolu*, [w:] *Uprawa...*, s. 83.

<sup>13</sup> A. Nawarecki, dz. cyt. s. 78.

Murek czyni to subtelniej niż Baka. Prezentuje nie rozbuchaną sarmacką ucztę i wystawny *castrum doloris*, ale zwyczajny posiłek i skromny katafalk. Jednak w jej prozie pobrzmiewa echo tej samej tradycji, której hołdował XVIII-wieczny poeta. Jedzenie w sugestywny sposób łączy się w niej z umieraniem. Kusi podaniem formy, ale też wzbudza niepokój. Wyobraźmy sobie tylko: gdyby karty tej książki miały służyć za kartę dań, cóż to byłaby za uczta dla oczu! Pieczone kasztany. Sztuka mięsa. *Wyborny trup!*

Warto też odnotować fakt nie bez znaczenia: przyjęło się w języku, że ciało można pożerać także wzrokiem. Szczególnie narażone na takie estetyczne pożarcie są ciała kobiet. Mówi się o nich przecież: kuszące, apetyczne. Nagie kobiece ciało staje się obiektem wizualnej konsumpcji. „Dzień jest taki piękny, można się przejść, można gołą kobitkę obejrzyć” (s. 16) – w tym kontekście słowa, rzucone jakby mimochodem przez odchodzącego toaletnika, zakrawają na poważne nadużycie. Kryje się w nich założenie, które można sprowadzić do stwierdzenia: ciało to ciało. Martwe czy żywe, nieważne, póki pozostaje tak samo mięsne, tak samo jadalne. Napomknę jeszcze tylko, że innym określeniem karnawału jest (o ironio) mięsopust. *Bon appetit!*

### *Memento Marie*

125

Skoro w przypadku *W tył, w dół, w lewo* nazwy tak dobrze korespondują ze znaczeniem, kolejne zestawienie uczynię również w duchu wiary, że *nomen est omen*. Cóż za przypadek, że główna bohaterka opowiadania nosi imię swojej poprzedniczki z powieści Malczewskiego, a Dzieciątko-Bożątka do złudzenia przypomina złowieszcze Pacholę! Można nie wierzyć w przypadki, ale zaryczam, że *W tył, w dół w lewo* jest jedną z tych historii, przy których wyczulenie na losowe omyłki i znaki postawione jakby mimochodem, jest grą wartą świeczki. Skoro o przypadkach mowa, może odpowiemy sobie, czy śmierć jest przypadkiem, czy, jak informuje jeden z rozdziałów, *Śmierć jest, przypadkiem?* Nie posądzam Murek o świadomą inspirację Malczewskim, ale hołdując właśnie tej przypadkowości, spontanicznemu doświadczeniu lektury i drobnym przesunięciom chcę przywołać *Marie* jako kontekst, na tle którego możliwe stanie się nowe odczytanie opowiadania.

A zatem *Maria*. Co wspólnego mają ze sobą nieżyjąca dziewczyna z małego miasteczka i romantyczna heroina spowita w czarne woale? Nawet pobieżna lektura dzieła Malczewskiego pozwala stwierdzić, że jest ono w dużej mierze opowieścią o stracie. Tytułową bohaterkę poznajemy, podczas gdy oddaje się wertowaniu stron Biblii. Osobliwy wydaje się przy tym opis jej wyglądu: „Czarne oczy spuszczone i żalobne szaty; / A w twarzy smutek, czoło co schyla

w cichości [...]”<sup>14</sup>. Piękno Marii przywodzi na myśl urok cmentarnych kwiatów. Bohaterka pogrążona w melancholii przypomina bladą zjawę, Mickiewiczowskiego Upiora, który jest: „Na świecie jeszcze, // Lecz już nie dla świata”<sup>15</sup>. Niemal identyczny stan podziela Maria z opowiadania Murek. Przebywa na świecie jako widmo; post-mortem, choć jedną nogą wciąż na ziemi.

Marie żyją (przecież) jeszcze, ale tę szczątkową formę istnienia można poczytywać jedynie za nędzną imitację życia. Upiorne i widmowe zdają się zamrożone w bezwocnym trwaniu, jakby czas zapomniał zabrać je do siebie. Dzieciatku-Bożatku nie spieszy się z porwaniem Marii do nieba. „Wcześniej mi się nie chciało” (s. 67) – tłumaczy zebranym na pogrzebie. Z kolei matka zmarłej kwituje obecność córki słowami: „Łazi wszędzie nieprzytomna, zagapiła się, na śmierć spóźniła” (s. 12). Śmierć Marii u Malczewskiego także jest tylko kwestią czasu. Zostaje zapowiedziana w pieśni Masek: „A gdy kto, dążąc z dalekiej drogi, // W mieszkanie Przyjaźni zajdzie? / I już w uściskach ma topić trwogi? / Lecz ciche, puste przebiegłszy progi, / Twarzy kochanej nie znajdzie”<sup>16</sup>. (Na odnotowanie zasługuje także fakt, że maski stanowią istotny element karnawałowego uniwersum – kolejne ogniwo łączące ze sobą światy dwóch opowieści z różnych epok.) Odroczona śmierć rzuca cień nieuchronności i zakrawa na ponury żart; to wszystko tylko „Wrzawa, śmiech pusty”<sup>17</sup>.

Podobną rolę do Masek odgrywa w *Marii* demoniczne Pachole. Jest zwiastunem nieszczęścia, pojawia się zawsze na chwilę przed decydującymi i tragicznymi wydarzeniami niczym zły omen. Jego niespodziewane zjawienia się oraz niepewny status ontologiczny wprowadzają wrażenie niepokoju. *W tył, w dół, w lewo* także przedstawia swojego pośrednika między światami. Dzieciatko-Bożatko to, podobnie jak Pachole, postać z nieokreślonego „pomiędzy”, chłopiec widoczny na makatce u Matki Boskiej, syn właścicieli chłodni, (którzy nie mają syna). Pojawia się i znika, mieszając w życiu bohaterów niczym wprawny trikster. Wysłannik sił wyższych na ziemi odbierany jest jako „sprawca”. Nie ma co się dziwić.

Niebo nie grzeszy chyba zbyt przykładowym wizerunkiem wśród mieszkańców miasteczka. Nawet zmarli ukrywają się przed nim w podziemiach kościoła. Bo kto o zdrowych zmysłach chciałby iść do nieba, które upadło tak nisko? Wystarczy rzut oka na kiczowate, grające pocztówki. Jako w niebie, tak i na nich:

Bóg Miłosierny o krótkim, grubym karku, w otoczeniu pszczoł, z wieńcem dożynkowym i niby berłem zrobionym z drewnianego prawidła do butów [...] cuda Wielkich Nocy: żółte kurczę

---

<sup>14</sup> A. Malczewski, *Marya. Powieść Ukraińska*, Warszawa 1884, s. 12.

<sup>15</sup> A. Mickiewicz, *Dziady*, Kraków 2010, s. 5.

<sup>16</sup> A. Malczewski, dz. cyt., s. 38.

<sup>17</sup> Tamże, s. 35.



na gałęzi bazi; chichocząca kobieta w kusej koszulce nocnej, spod której wychylał się figlarnie brzoskwiński pośladek [...]. (s. 53)

Świętość w komercyjnym wydaniu staje się tania i karykaturalna. Przestaje istnieć. Wystarczy wsłuchać się w mowę symboli. Most – znak łączności dwóch światów: ludzkiego i boskiego, zostaje w opowiadaniu zburzony<sup>18</sup>. Zatomowany ruch między brzegami powoduje rozliczne anomalie, umożliwia pojawianie się widm ma ziemi, ale mówi też jasno: nie ma przejścia na drugą stronę. Nie ma zbawienia dla świata *W tył, w dół, w lewo*.

Można wprawdzie wskazać w nim niebo, ale co to za *sacrum*? Z aniołami w niedopasowanych swetrach, przygluchą i zgrzybiałą Matką Boską, małym salonikiem utrzymanym w stylu lat osiemdziesiątych XX wieku... Nie ma w nim niczego, co zasługiwałoby na szacunek, i niczego, co mogłoby podarować nadzieję. Raz jeszcze „góra” wędruje na „dół”. Niebo sprowadzone do swojskiego parteru, umeblowane po ziemsku powinno okazać się przytulne, prawda? Nic bardziej mylnego. To niebo to przestrzeń wygnania, Leśmianowska boża obczyzna. W takim niebie pozostaje tylko załamać się, sięść w kącie i płakać, ocierając łzy w welniany kłębuszek. Bo cóż można więcej? Murek udziela odpowiedzi ustami anioła: „Nic. I tak przez wieczność całą” (s. 71).

Melancholijna świadomość łączy w sobie wyobrażenie wiecznej pustki z dojmującym wrażeniem utraty, której źródła nie sposób zogniskować. Badacze *Marii* niejednokrotnie podkreślali, że step odmalowany przez Malczewskiego to świat opuszczony przez Boga. Wszystko dąży w nim do śmierci, ztraca się w palimpsestowej strukturze łąki, która staje się ośrodkiem pierwotnego chaosu. Czytamy w *Powieści Ukraińskiej*, że „czart na stepie tumany wyprawiał”<sup>19</sup>. Co widzi więc na wpół umarła bohaterka, gdy wodzi wzrokiem po kartach Pisma Świętego pogrążona w jakiejś tajemniczej żalobie? Co widzi siłą wniebowzięta Maria z opowiadania Murek? Gdy patrzy się oczyma duszy, świat okazuje się czasem nie do zniesienia. Marie poznały to, co jest zaprzeczeniem nieba. Obie widziały śmierć wartości.

### Dobrze lub wcale

Za śmiercią wartości w płaszczyźnie historii podąża uśmiercony konwenans stylistyczny. Jak powinno się mówić o zmarłych, nie jest żadną tajemnicą. *Aut bene aut nihil*. Umieranie w kulturze Zachodu wciąż zresztą pozostaje tematem silnie tabuizowanym, czego najlepiej dowodzi

<sup>18</sup> Por. *Most*, [hasło w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 233.

<sup>19</sup> A. Malczewski, dz. cyt., s. 19.

oddalanie obecności śmierci w języku i marginalizowanie jej doświadczenia poprzez eufemiczne zwroty. W *Trupie* pisze o tym Louis-Vincent Thomas:

dla jej [śmierci – P.S.] obwieszczenia chętnie używa się wymijających i uroczystych określeń: „zgasnął”, „Bóg wezwał go do siebie”; albo obrazowych określeń żargonowych: „wyciągnął kopyta”, oddał klucze...<sup>20</sup>.

Wspomina też o zastąpieniu „trupa” bardziej neutralnym „ciałem”, które nie budzi tak jednoznacznych skojarzeń jak rozkład, martwota czy smród.

To, co najbardziej dotkliwe, zostaje zamaskowane. Na tym tle Murek wypada jednak dość oryginalnie. Nie posuwa się do naturalistycznych przedstawień, nie popada także w turpistyczną obsesję fantazjowania o robakach toczących trupie ciało. Sygnalizuje jednak obecność mrówek, przypomina o materialnym wymiarze umierania. *W tył, w dół, w lewo* mówi o śmierci bez skrepowania, znosi bariery przyzwoitości i pozbawia patosu, dzięki czemu czyni ją bliższą, bardziej swojską.

Sam język, którym operuje Murek, powołuje do życia niezwykle materialną, a zarazem nadnaturalną i oniryczną rzeczy-wistość. Bo, podkreślić należy właśnie, że językowy kształt tego opowiadania swoją dziwnością odzwierciedla niejednorodny, niemalże patchworkowy charakter przedstawionego świata; mówiąc Witkacym, pokazuje, że „wistość tych rzeczy jest nie z świata tego”<sup>21</sup>. Zdaje się przypominać genetyczną krzyżówkę (ukłon w stronę Miczurina), w której metaforyczne, poetyckie opisy („prąd toczył rzekę to w jedną, to w drugą stronę, zwodził ryby, tak, że co rusz wpadały na siebie z okrutnym uporem, rozplywały się potem i znów nabierały prędkości, błyskając i przepadając w ciemnej wodzie: rtęć, jasna przerwa, ostre kamienie” (s. 10)) przeplatają się z ekspresyjnymi dialogami, które nie przebiegają w środkach („teraz kurwa przychodzisz?” (s. 12)).

W tym stylistycznym niedopasowaniu objawia się podstawowe założenie dwoistej natury karnawałowego świata:

Tutaj zostają też wypracowane szczególne formy jarmarcznej mowy i jarmarcznego gestu, formy szczere i swobodne, nierespektujące żadnego dystansu między kontaktującymi się ludźmi i uwolnione od zwykłych (poza-karnawałowych) norm etykiety i przyzwoitości.<sup>22</sup>

– to znów Bachtin. Gdy trwa mięsopust, można bezkarnie rzucać mięsem, śladem Marii, która przedpogrzebowe przygotowania kwituje słowami: „Ja pierdolę, w swetrze mnie chowają” (s. 17). Obecność kolokwialnych dialogów może razić, ale koniec końców jest przykładem wykorzystania

---

<sup>20</sup> L.-V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Łódź 1991, s. 52-53.

<sup>21</sup> Por. S.I. Witkiewicz, *Poza rzeczy-wistością: wistość tych rzeczy jest nie z świata tego. Stanisława Ignacego Witkiewicza wiersze i rysunki*, wyb. i do druku podały A. Micińska i U. Kenar, Kraków 1977.

<sup>22</sup> M. Bachtin, dz. cyt., s. 412.

tej samej kolażowej techniki, za pomocą której Murek odmalowuje poszczególne sceny: trup w czerwonym swetrze, grabarz z puszką ananasa, soczyste „kurwa” wplecione w rozmowę przy katafalku.

Także humor w opowiadaniu Murek może niektórym wydać się niestosowny, klóci się bowiem z uświęconym tradycją podejściem, jakie należy zachować w stosunku do trupa. Przy czym zauważmy, że „skonać ze śmiechu” można całkiem bezkarnie, ale już żartować z umierania zdecydowanie nie wypada. Dowcip polega na tym, że w czasie świątecznym zwykle zasady przestają obowiązywać. Osadzenie akcji w czasoprzestrzeni karnawału usprawiedliwia więc prześmiewczo-karykaturalny ton, jakim przemawia inicjalne opowiadanie zbioru. Od komizmu słownego („I takie świętych obcowanie to ja rozumiem, a nie żeby kręcić kulki” (s. 20)) po sytuacyjny, gdy toaletnik postanawia zaszyć w trupie butelkę wódki, by ta się schłodziła: „Na wieczór będzie jak znalazł” (s. 16). Skandaliczne? Być może, ale nie bądźmy hipokrytami. W naszym świecie, który sami sobie zbudowaliśmy słowami, nikogo nie dziwi, że można pić na umór i przy okazji zalać się w trupa.

### Bój się Boga

129

Zaskakujące, że język, który tak śmieie poczyna sobie w innych okolicznościach, nagle więźnie w gardle, gdy zostaje poruszony temat okoliczności zgonu Marii. *W tył, w dół, w lewo* o samobójstwie mówi zaledwie półsłówkami. Trzeba odtwarzać je, rekonstruować na podstawie śladowych sugestii, dochodzić do prawdy po plamach krwi na wersalce w mieszkaniu. Słowo „samobójstwo” nie pada w książce ani razu. Postaci czynią aluzje do występu Marii, ale ich wypowiedziom brakuje konkretności. Są pełne luk, ezopowe: „Ta pani była bardzo niegrzeczna. Zrobiła coś bardzo złego” (s. 18) albo oskarżycielskie: „Sama żeś sobie winna” (s. 32). Pokazują, jak samobójcy postrzegani są przez resztę społeczeństwa.

Wyobcowanie będące udziałem zmarłych nabiera szczególnego znaczenia, jeśli przyłożyć je do problematyki śmierci z własnej ręki. Kondycja osamotnionej jednostki, której w oczach zbiorowości nie przysługuje prawo do zabrania głosu, może być odzwierciedleniem stanu psychicznego, w jakim znajduje się samobójca przed wykonaniem ostatecznego kroku. W myśl tej teorii presuicydalne doświadczenie zostaje w opowieści anachronicznie przeniesione do terażniejszości – życia po śmierci. Takie zagranie zakłada pewne kontinuum; samotność i odrzucenie nie ustają nawet po śmierci.

Co więcej, małomiasteczkowa mentalność żywych bohaterów utworu karmi się ludowymi zabobonami dotyczącymi samobójców. Legendy, które otaczają zmarłego, ożywiają przesady.

Wyłożenie buta umrzyka solą ma dla mieszkańców wsi znaczenie magiczne. Wiąże się bowiem z ludową wiarą w potępienie grzesznika. Śmierć samobójcy czyni go przeklętym. W tym kontekście warto także przyrzeć się Marii, widzianej oczami Dzieciątka-Bożątka:

Trudno było ocenić, ile ma lat: nie nosiła wieku na sobie, rysy miała rozmyte, ukradkowe, a skórę białą, jak wymytą ługiem. Tylko na skroni widać było okrągłą, bordową plamę, oparzelinę jakby, ale ładnie zagojoną; w jego stronach nazywano takie ślady diablím mięsem. (s. 12)

W portrecie samobójczyni intryguje szczególnie owo „diabie mięso” na czole. Krwawe znamię wywołuje z pamięci duchy największych zbrodniarzy, jakich spłodziła literatura. Kain, Lady Makbet, Balladyna. Postawienie Marii w tym szeregu jest przewrotną grą, która ma za zadanie podkreślić wagę grzechu, jakiego dopuściła się bohaterka. Jej opis stawia w ten sposób zaczepne pytanie: czy można powiedzieć, że samobójca jest mordercą? Nie należy także ignorować znaków, które wskazują na symboliczne piętno bohaterki. Ot, choćby drobny szczegół: Maria była leworęczna. Na pozór nieistotna informacja okazuje się jedną z kluczowych. Przypomnijmy: lewa strona przynosi na myśl to, co złe, szatańskie.

Wobec tego nie powinien dziwić zarzut, który zostaje postawiony Marii aż kilkakrotnie: „Drażniłaś patykiem święte figurki” (s. 47). Plotka sprawia wrażenie absurdałnej. Dziewczyna konsekwentnie wypiera się, jakoby mogła mieć z tym cokolwiek wspólnego, ale kwestia pozostaje nierozstrzygnięta, bo wiarygodność bohaterki jest łatwa do podważenia. Sama naraża się przecież na śmieszność, gdy uparcie odtrąca kolektywny głos rozsądku.

Na Marię przegładającą się w trumnie można patrzeć właśnie przez ten pryzmat, widząc w jej reakcji rozpaczliwą próbę zanegowania rzeczywistości. Dziewczyna, która nie chce przyznać się do własnej śmierci, staje się bezbronna, gdy pochyla się, by spojrzeć jej w oczy. Szok wywołany widokiem martwego ciała uruchamia mechanizm obronny – rozumiane po freudowsku wyparcie: „To nie była ona. To nie było jej ciało” (s. 50). Dziewczyna nie dopuszcza do siebie myśli, że mogła kiedykolwiek naprawdę... No właśnie. I jakże godną pożałowania istotą jawi się, gdy powtarza z maniackim uporem, że ta śmierć to tragiczny wypadek, pomyłka. Dawno i nieprawda! „Poza tym żyję jeszcze” (s. 30).

### *Periculum in mora*

Należy przejść już bez zwłoki, (a może właśnie ze zwłoką) do kwestii jeśli nie ostatecznej, to z pewnością ostatecznej. *W tył, w dół, w lewo* to także historia o tym, jak traktujemy umarłych, jak spychamy ich do podziemia, systemowo nakazujemy im „zanieistnieć”. Chodzi o coś więcej niż samo pogrzebanie zwłok. Pochówek pod ziemią ma swoje uzasadnienie nie tylko w znaczeniu

symboliczno-sakralnym, wiąże się także z przyczynami natury czysto praktycznej (jak np. zagrożenie epidemiologiczne). Z medycznego punktu widzenia pośpiech przy chowaniu zmarłych jest jak najbardziej wskazany; w zwłoce jest niebezpieczeństwo. Mało kto jednak zaprzęta sobie głowę tym, że w zwłokach także kryje się niebezpieczeństwo, może nie tak namacalne fizycznie, ale równie realne.

Nie powiem nic nowego, powtarzając za Baudrillardem: „Zmarły się mści”<sup>23</sup>. Maria na widok dezynfekcji przeprowadzanej we własnym mieszkaniu reaguje najpierw zdziwieniem, zaraz potem wpada w gniew: „tak szybko ta dezynfekcja, jakby zacieranie śladów. Nagle ogarnęła ją złość, mocna i krótka jakby pękał pęcherzyk powietrza uderzający do głowy. Włożyła buty, zawiązała je starannie i z wielką satysfakcją, a potem weszła do mieszkania” (s. 26).

Chwila rozpoznania rodzi bunt. Bunt to jednak tragiczny, bo skazany na całkowitą porażkę, rozpaczliwy w swojej bezsilności. Cóż więcej może zrobić zmarły poza kilkoma gniewnymi tupnięciami; żalonymi śladami błota na podłodze? Zabierana do nieba Maria krzyczy: „Mamo, ja nie chcę!” (s. 68). Ale na próżno ten krzyk. Podobnie jak mantra, którą powtarza niemal nieustannie: „Poza tym żyję jeszcze” (s. 30). Nikt nie chce słuchać zmarłych.

Co więcej, bohaterka z chwilą śmierci pozbawiona zostaje jakiejkolwiek sprawczości, z roli podmiotu degraduje się ją do roli przedmiotu. Prywatność i intymność są bowiem zarezerwowane dla żyjących. „Ktoś włamał mi się do skrzynki, ktoś czytał moje zapiski” (s. 28) – uskarża się Maria. Zawłaszczanie śladów obecności i historii stoi w opozycji do postawy szacunku należnej zmarłym. Trup zawadza. „Te rzeczy należą do zmarłej, a rzeczy zmarłych się pali” (s. 9) – tłumaczą współpracownicy Marii, obnażając tym samym przykrą prawdę o naszym społeczeństwie, w którym nie ma miejsca dla śmierci. Marzy nam się ponowne uśmiercenie trupa, całkowita anihilacja. „Nikt przecież nie lubi zmarłych” (s. 32). Czy można wyobrazić sobie bardziej dotkliwą formę przemocy?

W planie opowiadania jej przejawy można obserwować także w dialogach prowadzonych między żywymi a umarłymi. Słowa przypadkowej współpasażerki („Jeśli nie żyjesz, nie powinnaś jeździć autobusem” (s. 36)) albo byłego narzeczonego („Życie jako życie nie powinno interesować was, zmarłych” (s. 33)) ilustrują dystans, z jakim żywi odnoszą się do byłych współtowarzyszy. Choć zmuszeni są dzielić jeden obszar zamieszkania, dokonują krzywdzącej segregacji, która prowadzi do społecznego wykluczenia zmarłych. Ta alienacja prowadzi zaś do poczucia wyobcowania. Mowa o tym w relacji Witka, brata pani Różyłło. Zapytany o to, jak jest po śmierci, odpowiada dwoma słowami. I te dwa słowa wystarczą: „Niewyobrażalna samotność” (s. 20). Pokazują, jak niełatwo być umarłym wśród żywych; trupem w świecie pełnym nekrofobów.

<sup>23</sup> J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 184.

### Ta, która umiera ostatnia

Dochodzimy powoli, po wielu trupach, do celu oraz do kluczowego pytania: po co to wszystko? Po co ten zdziwaczaly świat, językowa hybryda, golemiczny utwór-potwór zrodzony z ziemi i ducha? Można poprzestać na stwierdzeniu, że proza Murek jest tylko wybrykiem pisarskiej wyobraźni, ostentacyjnym pokazem, do czego zdolna jest karnawałowa, niczym nieskrępowana *licentia poetica*. Jeśli jednak przyjmujemy tę teorię, prędko nasuną się wątpliwości natury etycznej. Czy da się usprawiedliwić tak oschle i prześmiewcze traktowanie treści eschatologicznych dla dobra eksperymentu literackiego? Zanim pochopnie wydamy na autorkę wyrok, zastanówmy się, jak właściwie powinno się mówić o śmierci? I właściwie co niewłaściwego robi Murek, umieszczając w tekście takie zdania: „Zmarła mi córka dziś rano. Straszne zamieszanie. [...] Ile chcesz tej mąki?” (s. 18).

Zwykle pytanie o intencję piszącego jest z góry skazane na porażkę. Nie pytajmy zatem o intencję, ale o możliwość. Czy istnieje taka możliwość, która pozwoli nie poczytywać podobnych wypowiedzi bohaterów za wyraz nieczułości? Owszem, jeśli przyjąć, że te są próbą normalizacji traumatycznego doświadczenia. Lęk przed zmarłymi, przed życiem po śmierci, przed samym umieraniem wreszcie staje się mniej obezwładniający, gdy zostanie oswojony momentem śmiechu. Humor rozładowuje napięcie, pomaga uporać się z żalobą i choć na chwilę zyskać nad nią przewagę. Pokazuje, że nie ma takiej potęgi, której nie można by wyśmiać. Na absurdy świata przedstawionego można reagować niedowierzającym parsknięciem, uniesieniem brwi i nerwowym rozbawieniem. Taki jest właśnie humor Murek. Czarny, groteskowy i wisielczy, podszyty nutą grozy. Jednak nawet jeśli ten śmiech wydaje się niestosowny, wciąż pozostaje terapeutyczny.

Drugi poważny zarzut, jaki można postawić autorce *Uprawy roślin południowych...*, dotyczy niefrasobliwego podejścia do cielesności i tym samym bluźnierczego zerwania z normami religii chrześcijańskiej. „Przecież ciało jest świątynią!” – mówi Biblia. „Tak, świątynią Dionizosa.” – odpowiada Murek. Tym wyimaginowanym dialogiem nawiązujemy oczywiście do historii mitu o Dionizosie-Zagreusie, którego tytani nasłani przez Herę: „masakrują i kroją na kawałki. Gotują je w kotle i, zdaniem niektórych, spożywają”<sup>24</sup>. W szczególności bowiem trapiący zdaje się w *Uprawie roślin południowych...* problem motywów kanibalistycznych. Stanowią one z pewnością jeden z najbardziej szokujących elementów przedstawionego świata, bo zakładają pogwałcenie podstawowych zasad. Mamy wpojone przekonanie, że zmarłych należy pogrzebać, nie pożerać... Zszargana świętość rodzi świat bez kręgosłupa moralnego, który do zaoferowania ma jedynie krzywdę i brutalne prawo dżungli: (ży)jesz, albo jesteś zjadany. I martwy.

---

<sup>24</sup> M. Eliade, *Opętanie w kulcie Dionizosa*, przeł. L. Kolankiewicz, „Dialog” 1987, nr. 32, s. 182.

Zdawałoby się, że Murek tworząc świat *W tył, w dół, w lewo*, zachowuje się jak hiena cmentarna: zabiera nadzieję na szczęśliwe życie po życiu i nie daje nic w zamian. Nie wyciągajmy jednak pochopnych wniosków. Wprawdzie niebo z opowiadania przeraża martwością, ale autorka pozostawia nam w tekście szczątki-poszlaki, które wskazują zastępczą drogę odrodzenia. Kiedy zawodzi zwyczajna metafizyka, może ocalenia należy upatrywać w innej, bardziej przyziemnej i pierwotnej formie religijności. Konkretny, zmysłowy język kieruje myśli w stronę fundamentalnego, namacalnego doświadczenia: odżywiania się. Mięśność, która pojawia się w opowiadaniu, zawsze wiąże się z cielesnością. I to ciało, które staje się pokarmem, stanowi fundament alternatywnej metafizyki.

Jolanta Brach-Czaina w *Metafizyce mięsa* przekonuje, że uczestnictwo w zbiorowym dzieleniu się mięsem, przyjmowanie pokarmu i stawanie się pokarmem dla innych zapewniają jednostce włączenie w system nieustannego, pulsującego trwania. Krańcowy egoizm pożerania i pełna zgoda oddania swojego ciała na pożarcie warunkują ciągłość życia materii. W tym ścieraniu się przeciwieństw, chaotycznym festiwalu życia i śmierci można odnaleźć ukojenie, podobnie jak można znaleźć harmonię w świecie karnawału. „Owa świąteczna organizacja ludu jest przede wszystkim na wskroś konkretna i zmysłowa. Nawet sam ścisk, fizyczny kontakt ciał otrzymuje tu pewne znaczenie. Jednostka czuje się nieodłączną częścią kolektywnego ciała ludu”<sup>25</sup> – stwierdza Bachtin. Ze względu na swoją pierwotność, mięsopust zapewnia uczestnictwo w dziele zjednoczenia, odsyłając do korzeni, biologicznego ośrodka życia. Autorka *Szczeliny istnienia* tłumaczy ponadto, że „Z mięśnością istnienia dana jest nam nadzieja na uchylene potępienia. Zostaje ono bowiem wykluczone ze względu na ostateczną daninę ciała i krwi, którą każdy składa”. I uspokaja: „Nasze istnienie nie jest absurdalne, skoro stanowimy mięso dla innych”<sup>26</sup>.

Posiłkując się tym, co na temat nekrofagii pisze w *Widmontologii* Andrzej Marzec, możemy również stwierdzić, że w wymiarze symbolicznym kanibalizm pomaga żalobnikowi przeżyć śmierć bliskiego: „podmiot dokonuje zazwyczaj rekompensaty, radzi sobie z doświadczeniem pustki poprzez pożarcie, pochłonięcie utraconego obiektu, dzięki czemu znów może się poczuć pełen”<sup>27</sup>. Zjedzenie zmarłego, jego stopniowe i całkowite strawienie pozwala na przyswojenie doświadczenia śmierci. Pozwala „traktować proces straty jako zysk”<sup>28</sup>, gdyż wchłanianie trupiego ciała odżywia organizm żalobnika.

Nie zapominajmy też, że karnawał łączy w sobie obietnicę odrodzenia, więc przesłanie *W tył, w dół, w lewo* nie może pozostać jednoznacznie pesymistyczne. Niech nie zwiedzie nas podszyte

<sup>25</sup> M. Bachtin, dz. cyt., s. 383.

<sup>26</sup> J. Brach-Czaina, *Szczeliny Istnienia*, Kraków 1999, s. 181.

<sup>27</sup> A. Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015, s. 88.

<sup>28</sup> Tamże, s. 89.

grozą zakończenie. Opowiadanie Murek powinno kierować uwagę na realnie istniejące problemy, często przemilczane lub zmarginalizowane. Autorka mówi w imieniu tych, których głos nie jest słyszalny, bo przyszło im z naszej winy milczeć jak grób. Robi to w sposób przewrotny, z humorem, a lekki estetyczno-etyczny wstrząs, którego wspomnienie zostaje po lekturze, jest otrzeźwiającym szczygnięciem, zaczeptym prztyczkiem w nos. Rozpoznanie niewygodnej prawdy o relacjach żywi-zmarli pozostawia gorzki posmak, ale – koniec końców – nie wszystko jeszcze stracone. Pocieszenia należy upatrywać w zbawiennej mocy zbiorowego śmiechu, familiarnym, wspólnotowym kontakcie z materią. Niech umarli nie tracą nadziei. To ona umiera ostatnia.

## SUMMARY

The paper is an analysis of fictional reality in Weronika Murek's *W tył, w dół, w lewo* focused on its carnivalesque character. The author refers to famous Mikhail Bakhtin's study *Rabelais and his world* dedicated, among others, to popular festive forms and folk culture of laughter. Since there are certain rules sanctioning hierarchy and familiarity, as well as inversion or parody of values, different profanations, such as these in Murek's prose, are possible to happen. The most disturbing one concerns the blasphemous exchange in which a juxtaposition leads to a replacement of Christ's incarnated body by a rotting corpse. The author invokes Antoni Malczewski's *Maria* and poetry of Józef Baka to find familiar voices and embed Murek in Polish literary tradition, taking under consideration her eccentric black humour, choice of grotesque language, and dark, melancholic imagination. *W tył, w dół, w lewo* not only breaks the taboo of talking about death, but also points out a specific aspect of necroviolence – social and lingual exclusion of the dead. Such provocative, patchwork form demands an answer concerning justification and validation of its usage. The final part of the article proposes to search them through the “metaphysics of meat” which refers to a concept developed in an essay by Jolanta Brach-Czaina.

134

## KEYWORDS

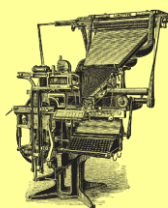
Weronika Murek, black carnival, Mikhail Bakhtin, necroviolence, metaphysics of meat



## BIBLIOGRAPHY

- Antropologia widowisk Zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2010.
- Bachtin M., *Ludowe formy świąt karnawałowych*, [w:] *Antropologia widowisk Zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2010.
- Baka J., *Poezje*, Warszawa 1986.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.
- Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999.
- Cirlot J.E., *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2012.
- Eliade M., *Opętanie w kulcie Dionizosa*, przeł. L. Kolankiewicz, „Dialog” 1987, nr 11/12.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2006.
- Malczewski A., *Marya. Powieść ukraińska*, Warszawa 1884.
- Marzec A., *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015.
- Mickiewicz A., *Dziady*, Kraków 2010.
- Murek W., *Uprawa roślin południowych metodą Miczurina*, Wołowiec 2015.
- Nawarecki A., *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej księdza Baki” – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław 1991.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, red. K. Dynarski, M. Przybyła, Poznań 2015.
- Thomas L.-V., *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Łódź 1991.
- Witkiewicz, S.I., *Poza rzeczy-wistością: wistość tych rzeczy jest nie z świata tego. Stanisława Ignacego Witkiewicza wiersze i rysunki*, wyb. i do druku podały A. Micińska, U. Kenar, Kraków 1977.
- Żurek Ł., *Piotruś jest z mięsa, więc boi się Jezusa*, „Tekstualia. Palimpsesty Literackie, Naukowe, Artystyczne” 2015, nr 3 (42), [online]  
[https://tekstualia.pl/files/41f13dd1/zurek\\_lukasz\\_piotrus.pdf](https://tekstualia.pl/files/41f13dd1/zurek_lukasz_piotrus.pdf).

# JEDNAK



# KSIĄŻKI

2021 nr XII

"PRĘDKOŚCI"

## STUDIA

### TO WSZYSTKO I STO INNYCH CZYNNOŚCI, I STO TYSIĘCY INNYCH CZYNNOŚCI. CODZIENNOŚĆ W POEZJI TADEUSZA RÓŻEWICZA

MICHAŁ BOLEK

136

#### Wprowadzenie

Niemiecki filozof Bernhard Waldenfels wyróżnia trzy płaszczyzny postrzegania codzienności: „W pierwszym znaczeniu codzienność oznacza zwykłość, utarty porządek, w przeciwieństwie do niezwykłości i tego, co wykracza poza utarty porządek. [...] Należałoby, po drugie, odróżnić codzienność jako sferę tego, co konkretnie naoczne i uchwytnie, od niecodziennosci jako sfery idealnych konstrukcji. [...] Na trzeciej płaszczyźnie codzienność przeciwstawia się niecodziennosci jako to, co zamknięte w sobie i skrupowane, temu, co otwarte i wszechobejmujące”<sup>1</sup>. Na rozległość znaczeń tego terminu wskazuje także Grażyna Borkowska: „Codziennosc staje się jednocześnie synonimem przygnębiającej prozy życia, jak i przestrzenią milej sercu swojskości”<sup>2</sup>. Codziennosc obejmuje zatem szerokie spektrum ludzkich doświadczeń, a przy tym można ją wartościować zarówno pozytywnie, jak i negatywnie, przez co

---

<sup>1</sup> B. Waldenfels, *Pogardzana doxa. Husserl i trwający kryzys zachodniego rozumu*, przeł. D. Lachowska, [w:] *Świat przeżywany. Fenomenologia i nauki społeczne*, zebrali i wstępem opatrzyli Z. Krasnodębski i K. Nellen, słowo wstępne K. Michalski, Warszawa 1993, s. 105–107.

<sup>2</sup> G. Borkowska, *Życie codzienne jako kategoria literacka i badawcza (rekoniesans)*, [w:] *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*, red. G. Borkowska, A. Mazur, Opole 2007, s. 30.

stanowi inspirującą perspektywę interpretacji wierszy poety, który chętnie sięgał po tę kategorię w swojej twórczości.

Tak rozumiana kategoria codzienności w poezji Tadeusza Różewicza objawia się w wierszach o różnej tematyce i na różnorakie sposoby. Borkowska podkreśla stałość tej płaszczyzny w twórczości poety w różnych jej okresach:

Jednym z elementów stale obecnych [w poezji Różewicza – M.B.], choć z pewnością różnie wartościowanych, jest szeroko pojęta sfera codzienności, a więc zdarzenia, uczucia i sytuacje, które mieszczą się w doświadczeniu potocznym, powszechnie dostępnym<sup>3</sup>.

Ze względu na szeroko zarysowane rozumienie samej kategorii codzienności także wiersze omówione w niniejszym studium prezentują relatywnie szeroki zakres tematyczny i ideowy. A zatem – codzienność w twórczości Różewicza funkcjonuje jako przestrzeń religijnego przeżycia, umożliwia formułowanie wielorakich wniosków na temat ludzkiej natury, wprowadza motyw ludzkiej śmiertelności, a także uruchamia rozważania dotyczące istoty poezji i tworzenia, które opierają się na refleksji nad życiem codziennym.

### Codziennosc i wiara

137

Perspektywa codzienności w poezji Różewicza pozwala na uruchomienie wyrazistego biblijnego kontekstu, także poprzez wplatanie intertekstów i frazeologizmów biblijnych, oraz na formułowanie wniosków na temat wiary lub niewiary czy (nie)obecności Boga. Borkowska wymienia Różewicza wśród autorów posługujących się płaszczyzną codzienności w funkcji specyficznie pojmowanego epifanijnego opisu:

[...] epifania; objawienie prawdy duchowej w kontakcie z rzeczywistością. U Joyce'a, Virginii Woolf, Różewicza i innych pisarzy modernistycznych kontakt z transcendencją jest wątpliwy i zawsze nieczysty, uwikłany w codzienne krajobrazy, sytuacje, wahania. I tylko dzięki nim możliwy<sup>4</sup>.

Przykład może stanowić wiersz *Cień*, w którym deklaracji niewiary towarzyszy charakterystyka codzienności jako okresu rozciągniętego jednocześnie na czas jednego dnia i całego życia. Jako taka stanowi przestrzeń czasową, w której niewiara się dokonuje, co podkreśla jej pełnię i obecność zarówno na jednostkowym planie codziennego życia, jak i globalnym planie rozpiętej w czasie egzystencji:

nie wierzę  
nie wierzę od przebudzenia

<sup>3</sup> G. Borkowska, *Codziennosc i wzniostosc w poezji Tadeusza Różewicza*, [w:] *Codziennie, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. H. Gosk, Izabelin 2002, s. 180.

<sup>4</sup> G. Borkowska, *Życie codzienne...*, s. 37.

do zaśnięcia

nie wierzę od brzegu do brzegu  
mojego życia  
nie wierzę tak otwarcie  
głęboko  
jak głęboko wierzyła  
moja matka

nie wierzę  
jedząc chleb  
pijąc wodę  
kochając ciało

nie wierzę  
w jego świątyniach  
kapłanach znakach

nie wierzę na ulicy miasta  
w polu w deszczu  
powietrzu  
złocie zwiastowania

czytam jego przypowieści  
proste jak kłos pszenicy  
i myślę o bogu  
który się nie śmiał

myślę o małym  
bogiem krwawiącym  
w białych  
chustach dzieciństwa

o cierniu który rozdziera  
nasze oczy usta  
teraz  
i w godzinie śmierci<sup>5</sup>.

Elementami codzienności są jedzenie i picie, chleb i woda, miłość cielesna, przestrzenie ulicy i pola oraz deszczowa pogoda. Należy podkreślić, że chleb, który nie staje się ciałem, woda nieprzemieniona w wino i miłość ciała, a nie duszy, stanowią wyraźny kontrast wobec filarów chrześcijańskiej wiary. O cytowanym utworze Dariusz Szczukowski pisze: „Tak więc niewiarę można wyrazić tylko za pomocą istniejącego kodu wypracowanego przez chrześcijaństwo.

---

<sup>5</sup> T. Rózewicz, *Cierni*, [w:] *Poezje wybrane. Selected poems*, posł. T. Paulin, J. Osborne, Kraków 1995, s. 204–206. Wszystkie omawiane wiersze pochodzą z tego wydania, o ile nie zaznaczono inaczej. Dalej zaznaczam w tekście głównym tytuł wiersza i stronę.

Jej wyartykułowanie umożliwia «pozytywny» język religii<sup>6</sup>. Deklaracja niewiary zostaje wyrażona pozytywnym językiem religii i wpisana w codzienność, przez co nabiera wyraźnych cech materialnych, konkretnych. Codzienność w ten sposób występuje w opozycji do wiary – niewiara współgra z rutynowymi, codziennymi czynnościami, obca jest jej aura duchowych przeżyć. Według Aleksandra Fiuta niewiara ogarnia wszystkie aspekty życia, także te wpisujące się w codzienność w jej trywialnej odsłonie: „Monotonne «nie wierzę» dotyka właściwie wszystkiego: każdej chwili życia, najbliższej czynności, doznań i myśli. Nie-wiara przenika całą egzystencję bohatera, podobnie jak wiara prawdziwa i żarliwa<sup>7</sup>. Owo przenikanie zostaje ukazane w wierszu poprzez wykazanie silnych związków wiary i niewiary z codziennością. Życie codzienne bez wiary jest możliwe, chociaż pełne cierpienia i wątpliwości, niepozostających bez wpływu na postrzeganie świata i tworzenie, o czym mówi ostatnia strofa utworu. O fragmencie tym Wojciech Gutowski pisze: „Zakończenie utworu, parafraza modlitwy *Zdrowaś Mario*, szczególnie dramatyzuje wyznanie niewiary i w pewnym sensie je podważa<sup>8</sup>. Podmiot liryczny daje do zrozumienia, że mimo niewiary jego wzrokowa percepcja świata i mowa są rozdzierane, niszczone, zarówno w jego codzienności (teraz), jak i w momencie śmierci – kontaktu z niedostępną żywemu człowiekowi sferą.

Gutowski pisząc o funkcjach aluzji biblijnych w poezji Różewicza, zauważa: „Niekiedy aluzja uwzniośla zwyczajne sytuacje, nadaje im wymiar kosmiczny<sup>9</sup>. Z taką sytuacją mamy do czynienia w wierszu bez tytułu \*\*\* [rzeczywistość...] z tomu *Regio* (1969), w którym konkretna codzienna sytuacja stwarza możliwość rozważań o wierze:

rzeczywistość  
którą oglądałem  
przez brudną szybę  
w poczekalni  
ujrzałem  
twarzą w twarz  
słaby  
odwróciłem się  
od mojej słabości  
odwróciłem się  
od złudzeń  
na piaskach  
moich słów  
ktoś nakreślił znak  
ryby  
i odszedł

(\*\*\* [rzeczywistość...], s. 214)

<sup>6</sup> D. Szczukowski, *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, Kraków 2008, s. 193.

<sup>7</sup> A. Fiut, *Po śmierci Boga*, [w:] tegoż, *Pytanie o tożsamość*, Kraków 1995, s. 159.

<sup>8</sup> W. Gutowski, *Aluzje biblijne i symbolika religijna w poezji Tadeusza Różewicza*, [w:] tegoż, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994, s. 127.

<sup>9</sup> Tamże, s. 121.

Bohater wiersza siedzi w poczekalni i obserwuje rzeczywistosc, która wydaje się od niego oddzielona, niedostepna za brudną szybą. Sytuacja nabiera nowego znaczenia, gdyż, jak twierdzi Ryszard Nycz,

[...] przez szybę ogląda się jednak zwykle to lub owo; a jeśli ogląda się «rzeczywistosc», to przez specjalną «szybę» w szczególnej «poczekalni». Zdanie to odnosi nas więc do intertekstu zarówno potocznych, zleksykalizowanych metafor egzystencji i niedoskonałego poznania, jak i do konkretnych, tekstowych wyslowień tego motywu w kulturowej tradycji<sup>10</sup>.

Szyba staje się dla podmiotu lirycznego lustrem, w którym dostrzega samego siebie, także swoje wnętrze, i zdaje sobie sprawę ze swoich słabości oraz złudzeń, jakim ulega. Wobec tego również poczekalnia jako szczególna przestrzeń codzienna – przestrzeń publiczna, w której czekający tymczasowo zajmuje dla siebie miejsce – nabiera symbolicznego znaczenia, przywołując wyobrażenia związane z tymczasowością egzystencji i upływem czasu życia podmiotu. Mówiący w wierszu stwierdza, że jego poezja (ulotna niczym piasek) jest naznaczona znakiem ryby, a więc inspirowana wiarą chrześcijańską, ale nie ma w niej obecnej osoby, która nakreśliła ten znak, prawdopodobnie Jezusa. Jednocześnie rybę można traktować jako symbol milczenia, co pozwala – paradoksalnie – wyrazić problem niewyraźności wiary.

Sytuacja codzienna daje zatem bohaterowi możliwość wglądu w samego siebie i w swoją poezję oraz analizy swojej wiary. Podobną funkcję pełni w wierszu *Widziałem Go*, w którym bohater relacjonuje swoje spotkanie z bezdomnym w parku i porównuje go do Chrystusa:

Spał na ławce  
z głowa złożoną  
na plastikowej torbie  
Płaszcz na nim był purpurowy  
Podobny do starej wycieraczki  
Na głowie miał czapkę uszatkę  
Na dłoniach fioletowe rękawiczki  
Z których wychodził palec  
Wskazujący i ten drugi  
(zapomniałem jak się nazywa)  
Zobaczyłem go w parku  
Między nagim drzewkiem  
Przywiązany do palika  
Błaszana puszkę po piwie  
I podpaską zawieszoną  
Na krzaku dzikiej róży  
Ubrany w trzy swetry

<sup>10</sup> R. Nycz, *Tadeusza Rózewicza „tajemnica okaleczonej poezji”*, [w:] tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 189.

Czarny biały i zielony  
 (a wszystkie straciły kolor)  
 spał spokojnie jak dziecko  
 Poczulem w sercu swoim  
 (nie pomyślałem lecz poczułem)  
 Że to jest Namiestnik  
 Jezusa na Ziemi  
 A może sam Syn Człowieczy  
 Chciałbym go dotknąć  
 I zapytać  
 Czy ty jesteś Piotr?  
 Ale ogarnęło mnie  
 Wielkie onieśmielenie  
 I oniemiałem  
 Twarz miał zanurzoną  
 W kłakach rudej brody  
 Chciałem go obudzić  
 I spytać raz jeszcze  
 Co to jest prawda  
 Pochyliłem się nad nim  
 I poczułem zepsuty oddech  
 Z jamy  
 Ustnej  
 A jednak coś mi mówiło  
 Że to jest Syn Człowieczy  
 Otworzył oczy  
 I spojrzał na mnie  
  
 Zrozumiałem że wie wszystko  
 Odchodziłem pomieszany  
 Oddalałem się  
 Uciekałem  
 W domu umyłem ręce<sup>11</sup>

Purpurowy płaszcz przypominający wycieraczkę, pytanie o prawdę i prozaiczna czynność mycia rąk odnoszą się do biblijnej sceny sądu nad Chrystusem, w której podmiot liryczny przyjmuje rolę Pilata. Codzienna, prozaiczna sytuacja spotkania zmusza bohatera do konfrontacji religijnych wyobrażeń z realną rzeczywistością przywodzącą na myśl brzydotę, zużycie, słabość i zniszczenie, do postawienia fundamentalnych pytań o boską tożsamość i prawdę oraz skonkretyzowania swojego stosunku do Syna Człowieczego, a w konsekwencji do ucieczki i symbolicznego „umycia rąk”.

Odwrotnie zostaje wykorzystany motyw codzienności w wierszu *Powrót*, w którym rzeczywistość niebiańską przedstawiono na wzór ludzkiej:

<sup>11</sup> T. Różewicz, *Widziałem Go*, [w:] tegoż, *Poezja*, t. 4, Wrocław 2006, s. 31–33.

Nagle otworzy się okno  
i matka mnie zawoła  
już czas wracać  
rozstąpi się ściana  
wejdę do nieba w zabloconych butach  
usiądę przy stole i opryskliwie  
będę odpowiadał na pytania  
nic mi nie jest dajcie  
mi spokój. Z głową w dłoniach  
tak siedzę i siedzę. Jakże im  
opowiem o tej długiej  
i splątanej drodze.  
Tu w niebie matki robią  
zielone szaliki na drutach  
brzęczą muchy  
ojciec drzemie pod piecem  
po sześciu dniach pracy.  
Nie – przecież nie mogę im  
powiedzieć że człowiek człowiekowi  
skacze do gardła.

(*Powrót*, s. 12)

W utworze wyczuwa się atmosferę bezpieczeństwa i spokoju dzięki obecności obojga rodziców, z których matka troszczy się o innych, a ojciec, czyli Bóg, pracuje przez sześć dni w tygodniu, zgodnie ze Starym Testamentem. Rzeczywistość ta, przypominająca chwilę z codziennego życia, zostaje skontrastowana z prawdziwym życiem na ziemi: trudami ludzkiej egzystencji i wzajemną nienawiścią. Wyobrażenie nieba przyjmuje w tym wierszu postać codziennego życia – wraca się do niego jak do domu, wchodzi się do niego przez ścianę bezpośrednio z zewnątrz, w przestrzeni znajdują się prozaiczne obiekty, na przykład stół czy piec, czas wypełniają codzienne czynności, takie jak robienie na drutach czy drzemanie, a przy tym zostaje ukazany rzeczywisty obraz ludzkiego życia – pełnego cierpienia i nienawiści. Zrównując ze sobą obrazy nieba i ludzkiej codzienności, mówiący w wierszu nie tylko podkreśla rzeczywiste warunki ludzkiej egzystencji, ale także odziera niebo z aury boskości, cudowności i wiecznej szczęśliwości.

Gutowski jest zdania, że „[...] zderzenie konkretnych sytuacji ludzkich z ich biblijnym «komentarzem» brzmi dysonansowo, eksploduje ładunkiem tragiczności i ironii”<sup>12</sup>. Dzięki wykorzystaniu motywu codzienności w omawianych wierszach deklaracje niewiary zostają wzmocnione i ukonkretnione – takie ujęcie sprawia, że zarówno wiara, jak i niewiara są ukazane przede wszystkim w codziennym ludzkim doświadczeniu i jako niekoniecznie związane z tradycyjnie pojmowaną świętością i boskością. Codzienne sytuacje stają się podstawą

<sup>12</sup> W. Gutowski, dz. cyt., s. 129.



egzystencjalnych rozważań, dają okazję do stawiania fundamentalnych pytań i wyciągania wniosków na temat własnego życia i twórczości oraz stosunku do kluczowych kwestii wiary.

### Człowiek w codzienności

Różewicz posługuje się kategorią codzienności także do zaprezentowania uniwersalnej charakterystyki natury człowieka i jego sytuacji w świecie. Według Borkowskiej „Codzienność wyraża istotę społecznego nastawienia podmiotu, jego sposób istnienia w świecie”<sup>13</sup>. W wierszu *W środku życia* podmiot po przeżyciu jakiegoś tragicznego wydarzenia, być może wojny, od nowa uczy się świata i codziennego życia oraz rządzących nim mechanizmów i hierarchii wartości:

Po końcu świata  
po śmierci  
znalazłem się w środku życia  
stwarzałem siebie  
budowałem życie  
ludzi zwierzęta krajobrazy  
to jest stół mówiłem  
to jest stół  
na stole leży chleb nóż  
nóż służy do krajania chleba  
chlebem karmią się ludzie  
człowieka trzeba kochać  
uczyłem się w nocy w dzień  
co trzeba kochać  
odpowiadałem człowieka  
to jest okno mówiłem  
to jest okno  
za oknem jest ogród  
w ogrodzie widzę jabłonkę  
jabłonka kwitnie  
kwiaty opadają  
zawijają się owoce  
dojrzewają  
mój ojciec zrywa jabłko  
ten człowiek który zrywa jabłko  
to mój ojciec  
siedziałem na progu domu  
ta staruszka która  
ciągnie na powrozie kozę  
jest potrzebniejsza  
i cenniejsza  
niż siedem cudów świata

<sup>13</sup> G. Borkowska, *Życie codzienne...*, s. 38.

kto myśli i czuje  
że ona jest niepotrzebna  
ten jest ludobójcą  
to jest człowiek  
to jest drzewo to jest chleb  
ludzie karmią się aby żyć  
powtarzałem sobie  
życie ludzkie jest ważne  
życie ludzkie ma wielką wagę  
wartość życia  
przewyższa wartość wszystkich przedmiotów  
które stworzył człowiek  
człowiek jest wielkim skarbem  
powtarzałem uparcie  
to jest woda mówiłem  
gładziłem ręką fale  
i rozmawiałem z rzeką  
wodo mówiłem  
dobra wodo  
to ja jestem  
człowiek mówił do wody  
mówił do księżycy  
do kwiatów deszczu  
mówił do ziemi  
do ptaków  
do nieba  
milczało niebo  
milczała ziemia  
jeśli usłyszał głos  
który płynął  
z ziemi wody i nieba  
to był głos drugiego człowieka  
(*W środku życia*, s. 50–52)

Już tytuł utworu sugeruje, że to właśnie codzienność pozwala znaleźć się w środku życia, poznać o nim prawdę. Elementy codzienności (stół, nóż, chleb, okno) oraz prozaiczne czynności – jedzenie, zrywanie jabłek czy prowadzenie kozy na sznurze stają się pretekstem do wyciągnięcia wniosków na temat konieczności kochania innych ludzi, znaczenia każdego ludzkiego życia, wartości pracy oraz samotności człowieka, z której nie może uleczyć natura, ale tylko drugi człowiek. Codzienność umożliwia odbudowanie świata po przeżytej traumie, a ponadto dzięki osadzeniu w codzienności istota ludzka jest uniwersalnie ukazana w dwóch wymiarach – jako wykonawca rutynowych czynności w świecie przedmiotów oraz jako wyższa – zdolna do kochania i wyznawania wartości.

Wiersz *W świetle dziennym* przynosi analizę natury człowieka poprzez zestawienie codzienności, czyli tego, co da się zobaczyć w świetle dziennym, i niecodzienności, obecnej w utworze w postaci projekcji filmowej. Według podmiotu mówiącego świat realny zajmuje w hierarchii bohaterów wiersza niższą pozycję w zestawieniu z tym przedstawionym na ekranie:

Jeszcze inni  
siedzą w ciemności  
wygodnie  
z cukierkiem w sobie  
czekają  
na dramat lub komedię  
na białym prześcieradle  
kobiety z oczami  
które otwierają się i zamykają  
z ustami w których  
roją się białe zęby  
rozbierają się  
na oczach zebranych  
z otwartych ciał  
płynie krew  
razem z muzyką  
i dialogiem  
wszystko tu jest  
zabawne wstrząsające  
ciekawsze  
piękniejsze  
niż w świecie realnym  
zmalłym nagle  
pozbawionym smaku  
Kiedy bohater dusi  
lub pokrywa  
bohaterkę  
pocałunkami  
odbiorcy przerywają ssanie  
cukierka

siedzą z rozchylonymi ustami  
mają twarze zwrócone  
do białego płótna  
które wydziela z siebie  
fosforyczny blask  
W świetle dziennym  
mała i bezbarwna  
jest prawdziwa łąza  
brzydko wygląda  
prawdziwa kobieta  
co idzie pod murem  
i płacze

ma nos zaczerwieniony  
 rzęsy bez barwy  
 sklezione  
 pończochę na lewej nodze  
 skręconą

(*W świetle dziennym*, s. 84–86)

W świecie rzeczywistym lzy nie robią wrażenia, a płacząca kobieta bez charakteryzacji i w „skręconej pończosze” brzydko wygląda, ale to właśnie jest rzeczywistość i prawda o naturze człowieka – jego słabości i niedoskonałości. W wierszu ukazana jest także skłonność człowieka do przedkładania iluzji nad prawdziwe życie i ucieczki od rzeczywistości, a zainteresowanie niewymagającą rozrywką prowadzi do fascynacji przemocą i erotyką. Naświetlenie tych intuicji (podkreślone także przez odniesienie do światła w tytule) kieruje uwagę właśnie ku codzienności jako prawdzie – nie tak atrakcyjnej jak filmowy przekaz, ale godniejszej poznania, co obrazuje cechę twórczości Rózewicza, na którą zwraca uwagę Borkowska:

Gra o codzienność została podjęta także czy przede wszystkim z powodów bardziej zasadniczych: można założyć, że Rózewicz upatrywał w rzeczywistości powszechnej szansę na odnalezienie doświadczenia istotnego, źródłowego<sup>14</sup>.

Tak zarysowane tło może także posłużyć do przyjrzenia się codzienności starych kobiet, bohaterki wiersza *Opowiadanie o starych kobietach*, która składa się z prozaicznych czynności, takich jak wczesne wstawanie, zakupy, przygotowywanie posiłków, sprzątanie, gotowanie, otwieranie okien, a także z tych najmniej cenionych, jak zajmowanie się odpadkami i zmarłymi. W ten sposób tytułowe kobiety zamykają koło życia – najpierw rodzą człowieka, a potem kładą go do grobu, co przywołuje, podobnie jak w wierszu *Cień*, nakładanie się codzienności na czas całego życia:

Lubię stare kobiety  
 brzydkie kobiety  
 złe kobiety  
 są solą ziemi  
 nie brzydzą się  
 ludzkimi odpadkami  
 znają odwrotną stronę  
 medalu  
 miłości  
 wiary  
 przychodzą i odchodzą  
 dyktatorzy blaznują  
 mają ręce splamione  
 krwią ludzkich istot

<sup>14</sup> G. Borkowska, *Codziennosc i wzniostosc...*, s. 184.

stare kobiety wstają o świcie  
kupują mięso owoce chleb  
sprzątają gotują  
stoją na ulicy z założonymi  
rękami milczą  
stare kobiety  
są nieśmiertelne  
Hamlet miota się w sieci  
Faust gra rolę nikczemną i śmieszna  
Raskolnikow uderza siekierą  
stare kobiety są  
niezniszczalne  
uśmiechają się pobłaźliwie  
umiera bóg  
stare kobiety wstają jak co dzień  
o świcie kupują chleb wino rybę  
umiera cywilizacja  
stare kobiety wstają o świcie  
otwierają okna  
usuwają nieczystości  
umiera człowiek  
stare kobiety  
myją zwłoki  
grzebią umarłych  
sadzą kwiaty  
na grobach  
lubie stare kobiety  
brzydkie kobiety  
złe kobiety  
wierzą w życie wieczne  
są solą ziemi  
korą drzewa  
są pokornymi oczami zwierząt  
tchórzostwo i bohaterstwo  
wielkość i małość  
widzą w wymiarach właściwych  
zbliżonych do wymagań  
dnia powszedniego  
ich synowie odkrywają Amerykę  
giną pod Termopilami  
umierają na krzyżach  
zdobywają kosmos  
stare kobiety wychodzą o świcie  
do miasta kupują mleko chleb  
mięso przyprawiają zupę  
otwierają okna  
tylko głupcy śmieją się  
ze starych kobiet  
brzydkich kobiet

zlych kobiet  
 bo to są piékné kobiety  
 dobre kobiety  
 stare kobiety  
 są jajem  
 są tajemnicą bez tajemnicy  
 są kulą która się toczy  
 stare kobiety  
 są mumiami  
 świętych kotów  
 są małymi  
 pomarszczonymi  
 wysychającymi  
 źródłami owocami  
 albo tłustymi  
 owalnymi buddami  
 kiedy umierają  
 z oka wypływa  
 łza  
 i łączy się  
 na ustach z uśmiechem  
 mlodej dziewczyny  
 (*Opowiadanie o starych kobietach*, s. 172–176)

Kobiety potrafią przy tym zachować siłę i optymizm, podmiot liryczny nazywa je wręcz „niezniszczalnymi” i „nieśmiertelnymi”. W utworze nie brakuje intertekstów biblijnych – sól ziemi, śmierć na krzyżu, śmierć boga, chleb, wino i ryba, które ilustrują, jak ważną rolę w eschatologicznym porządku świata odgrywają właśnie kobiety. Motyw soli pozwala pogłębić ich charakterystykę, gdyż zgodnie z opinią Gutowskiego [...] u Rózewicza [sól – M.B.] oznacza najbardziej trwałe, niepodatny na kryzysy kultury substrat natury, znak życia obojętnego na przemiany historii, pokornie zgodnego z procesem przemian – od narodzin ku śmierci<sup>15</sup>. Proza ich życia stanowi kontrast wobec okrucieństwa dyktatorów i działań bohaterów literackich przywołanych w wierszu (Hamleta, Fausta i Raskolnikowa), odmiennie od rzeszy bezimiennych, ale rzeczywistych starych kobiet. Nie bez znaczenia wydaje się także fakt, że codzienność należy właśnie do kobiet, podczas gdy władza, sława i rozwój to domena mężczyzn. W ten sposób w wierszu ukazane są dwa równoległe porządki świata – pierwszy to cywilizacja, władza i religia, a drugi – wcielony w figurę starych kobiet – codzienność i powszedniość. Jak widać, codzienność i proza życia wcale nie muszą okazać się słabsze, przeciwnie, stanowią fundament wszelkiego życia. Poprzez zaprezentowanie codzienności i jej skontrastowanie z pierwszym porządkiem zostaje ukazana ogromna wartość prostego, anonimowego człowieka, który wpływa na losy świata – gdyby

<sup>15</sup> W. Gutowski, dz. cyt., s. 131.

nie stare kobiety nie rodziłyby się odkrywcy nowych lądów, dowódcy wojskowi, zbawiciele, zdobywcy kosmosu ani w ogóle ludzie odpowiedzialni za rozwój cywilizacji.

W końcowych słowach utworu podmiot stwierdza, że uśmiech starych kobiet pozostaje uśmiechem młodej dziewczyny, jakby były odporne na działanie czasu. Podkreśla ważność ich rozrodczości, tajemniczość, energię i rolę źródła życia, również na zasadzie kontrastu do codzienności wypełnionej banalnymi czynnościami. W ten sposób utwór wychodząc od wyliczenia monottonnych i pozornie nieistotnych codziennych działań, otwiera się na uniwersalne rozważania o naturze człowieka, świata i cywilizacji.

### Codziennność i śmierć

Refleksje o wierze i człowieku można uzupełnić o koncepcję śmierci nieuchronnie obecnej w codzienności. Wymieniony w wierszu *To się złożyć nie może* szereg zwykłych czynności pozwala wykorzystać codzienność jako płaszczyznę rozważań na temat śmierci. Lista obejmuje zarówno prozaiczne zajęcia, jak i kontakt ze sztuką, rozrywkę, higienę i wiele innych:

To się złożyć nie może  
 Wstawanie rano  
 kładzenie się do łóżek  
 wybieranie z jadłospisu  
 przymierzanie rękawiczek  
 całowanie się  
 rodzenie dzieci  
 spacerowanie  
 granie w karty  
 granie na patefonie  
 picie wódki  
 picie czarnej kawy  
 smarowanie  
 szczotkowanie  
 masowanie  
 ozdabianie  
 noszenie waty w ramionach  
 noszenie pierścionków  
 noszenie wąsów  
 oglądanie się w lustrze  
 mruganie  
 robienie min  
 robienie kariery  
 robienie tego i owego  
 To jest umieranie  
 oglądanie się  
 za pośladkami kobiet

klaskanie i mlaskanie  
opowiadanie dowcipów  
zmiana otoczenia  
leczenie wątroby  
oczu zębów włosów  
wszystkich organów  
głaskanie psów  
kibicowanie  
podziwianie sztucznych ogni  
ziewanie  
mówienie ciągle  
szybkie mówienie  
szydlercze uśmiechy  
udawanie  
czytanie dzienników  
oglądanie obrazów  
kupowanie orzechowej sypialni  
noszenie zegarka  
noszenie wąsików  
noszenie kapelusza  
nadymanie się i płaszczenie  
wchodzenie  
wychodzenie  
wypelnianie  
klamanie  
To jest umieranie  
oglądanie słońca  
oglądanie małp  
wspominanie  
opowiadanie snów  
oczekiwanie  
zdejmowanie kapelusza  
granie na trąbce  
zamykanie oczu  
marszczenie czoła  
pokazywanie kolan  
malowanie rzęs  
kupowanie kwiatów  
to wszystko  
i sto innych czynności  
i sto tysięcy innych czynności  
To wszystko jest składanie  
które się złożyć nie może<sup>16</sup>

W wierszu dwukrotnie padają słowa: „To jest umieranie”, a więc każda czynność, nawet najmniej ważna, zbliża człowieka do śmierci, tak obcej życiu wypelnionemu przeróżnymi zajęciami.

---

<sup>16</sup> T. Rózewicz, *To się złożyć nie może*, [w:] tegoż, *Poezja*, t. 1, Kraków 1988, s. 365–366.



Ostatnia strofa wiersza wskazuje, że chociaż człowiek dąży do jedności i spójności własnego życia, nie może jej osiągnąć ze względu na śmierć – obcą, niezrozumiałą, pozbawioną jakiegokolwiek wytłumaczenia i wspólnego mianownika z codziennością. Kazimierz Wyka pisząc o tym wierszu, zauważa, że „gesty i czyny człowieka ułożone zostały w następstwie ujawniającym nonsens rzeczy codziennych, rzeczy oswojonych. Tak ułożone, stają się dzikie i nieoswojone. Komentarz jest pochodzenia filozoficznego”<sup>17</sup>. Owo „nieoswojenie” wynika z ich splotu z umieraniem, o czym informuje dwukrotne *memento mori* – obraz codziennego ludzkiego doświadczenia podkreśla kwestię śmierci, chociaż poświęcono jej w wierszu zaledwie kilka słów. W taki sposób sama codzienność, bogata i różnorodna, staje się nonsensowna, traci swoją wartość ze względu na śmierć – niezbywalny element ludzkiej egzystencji.

Ten temat jest również obecny w wierszu *Wśród wielu zajęć*. Poeta ukazuje w nim rozdzwięk między licznymi czynnościami wypełniającymi życie człowieka a zbliżającą się śmiercią. Umieranie traktuje jako jeden z obowiązków:

Wśród wielu zajęć  
bardzo pilnych  
zapomniałem o tym  
że również trzeba  
umierać  
lekkomyślny  
zaniedbałem ten obowiązek  
lub wypełniałem go  
powierzchnownie  
od jutra  
wszystko się zmieni  
zacznę umierać starannie  
mądrze optymistycznie  
bez straty czasu

(*Wśród wielu zajęć*, s. 164)

Ironicznie postanawia umierać „starannie, mądrze, optymistycznie, bez straty czasu”. Umieranie zostaje umieszczone pośród wielu innych czynności, aby owoić śmierć i uświadomić, że każdy dzień, nawet wypełniony „bardzo pilnymi zajęciami”, przybliża do śmierci. Ten zabieg jest wzmocniony przez zastosowanie ironii – umieranie trudno przecież traktować jak obowiązek, który można wypełniać. Stwarzana jest w ten sposób iluzja kontroli nad nieuchronnym porządkiem życia. Codzienność zostaje w wierszu przedstawiona jako droga ku śmierci, co nie budzi sprzeciwu mówiącego, ten bowiem zdaje się akceptować naturalny bieg rzeczy. Wypływa stąd refleksja, że człowiek, zajęty swoimi codziennymi sprawami, zapomina o kwestiach absolutnych, niepodlegających jego decyzji – przygodności własnego istnienia i śmierci. Poprzez zastosowanie

<sup>17</sup> K. Wyka, *Zaległe tomy Różewicza*, [w:] tegoż, *Różewicz parokrotnie*, oprac. M. Wyka, Warszawa 1977, s. 119.

ironii podmiot liryczny zdaje się także pytać o sens takiego działania – nie tylko czy można, ale też czy warto codziennie umierać, czy czas życia nie ma być właśnie czasem życia, to znaczy wymienionych w tytule zajęć, czy codzienność rzeczywiście musi być wypełniona umieraniem, skoro śmierć i tak pewnego dnia nadejdzie.

Gdyby za Rózewiczem na potrzeby niniejszego ustępu zestawzić codzienność z empiryczną egzystencją, dobrym podsumowaniem jego rozważań na temat śmierci w codzienności jest koncepcja sytuacji granicznych w ujęciu Karla Jaspersa:

Sytuacjami granicznymi nazywam to, że stale znajduję się w jakichś sytuacjach, że nie mogę żyć bez walki i cierpienia, że biorę na siebie winę i nie mogę tego uniknąć, wreszcie, że muszę umrzeć. Sytuacje graniczne nie zmieniają się [podkreślenie oryginalne – M.B.], różnią się jedynie sposobem, w jaki się przejawiają; są one w odniesieniu do naszego bytu empirycznego ostateczne. Nie da ich się przeniknąć poznawczo: empirycznie nie widzimy już poza nimi nic innego [podkreślenie oryginalne – M.B.]. Są jak mur, o który uderzamy, o który się rozbijamy. Nie potrafimy ich zmienić, lecz jedynie naświetlić, nie mogąc ich wywieść i wyjaśnić przez odniesienie do czego innego. Nie da się ich oddzielić od samego istnienia empirycznego<sup>18</sup>.

W wyżej wymienionych utworach poświęconych śmierci uzewnętrzniają się znamiona sytuacji granicznych – ciągle pozostawanie w obliczu śmierci, jej nieuchronność i ostateczność, niezmiennosc samej śmierci przy rozmaitych jej przejawach w codzienności, niemożność jej zrozumienia, a jedynie możliwość przybliżenia się do niej poprzez codzienność i poezję, wreszcie – nieuniknione sprzężenie śmierci z codziennym egzystowaniem.

### Pisać w codzienności

Obok wiary i egzystencji tematem podejmowanym przez Rózewicza w perspektywie codzienności jest również refleksja nad poezją i procesem pisania oraz, jak podkreśla Borkowska, nad słowem i jego pustką<sup>19</sup>. W wierszu *Moje usta* podmiot liryczny opisuje swój dzień wypełniony prozaicznymi czynnościami – bliźniaczo podobny do dnia poprzedniego i bezpowrotnie utracony:

Kończy się ten dzień  
Kończy się kolacją  
czyszczeniem zębów  
pocalunkiem  
ulożeniem rzeczy  
więc to był jeden dzień  
z tych najcenniejszych dni  
które nigdy nie wracają

<sup>18</sup> K. Jaspers, *Sytuacje graniczne*, przeł. M. Skwieciński, [w:] R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978, s. 188.

<sup>19</sup> Por. G. Borkowska, *Codziennosc i wzniostosc...*, s. 181.

Co mnie spotkało  
 Przeszedł minął  
 od rana do nocy  
 podobny do zeszłego  
 Dniu mój  
 jedyny  
 co ja zrobiłem  
 co ja zrobiłem  
 A może tak trzeba  
 wychodzić rano  
 po południu wracać  
 powtarzać kilka ruchów  
 układać wiele rzeczy  
 Dniu mój  
 brylancie najpiękniejszy w świecie  
 domie złoty  
 błękitny wielorybie  
 lzo w moich oczach  
 O niezbyt jasne myśli  
 kiedy stoję z rękami w kieszeniach  
 i patrzę przez szare pręty deszczu  
 za którymi zazłocił się klon  
 Moje usta  
 które mówiły  
 prawdę kłamały  
 powtarzały twierdziły  
 zaprzeczały żebrały  
 krzyczały szeptały  
 płakały śmiały się  
 Moje usta  
 układające się  
 dokoła wypowiedzianych  
 niezliczonych słów

(*Moje usta*, s. 38–40)

Ten dzień ma jednak dla podmiotu ogromną wagę, zostaje nazwany „brylantem najpiękniejszym w świecie” i „domem złotym”. W ten sposób wyraża się „rozpacзлиwa pochwała codzienności jako żywiołu, który wciąga nas, kusząc pięknem zwyczajnej egzystencji”<sup>20</sup>. Pojawia się także refleksja podmiotu o wartości tego, czego dokonał, i dwukrotne pytanie: „co ja zrobiłem” oraz odpowiedź, że może tak ma właśnie wyglądać życie, że wtedy ma ono wartość. Również jego usta uczestniczyły w codzienności, o czym informuje przedostatnia strofa. Wyrażenie „Niezbyt jasne myśli”, którym musi zostać nadana forma, można zaś odczytać jako załączek przyszłego wiersza. Tytułowe usta są więc nie tylko ustami *everymana*, ale także ustami poety czerpiącego inspiracje z codzienności, ustami, które pozwalają tworzyć, o czym mówi ostatnia strofa. To usta

<sup>20</sup> Tamże, s. 181.

mają ułożyć się wokół wypowiedzianych słów, nie odwrotnie. To prawda i kłamstwo, powtarzanie, twierdzenie, zaprzeczanie, żebranie, krzyk, szept, płacz i śmiech, którymi wypełniony jest zwykły dzień, tak ważny dla mówiącego, stają się tematem poezji, to wokół nich „układają się usta”. W ten sposób zostają przełożone na wiersz owe „niejasne myśli” – w tym wierszu refleksje podmiotu na temat znaczenia pojedynczego dnia w życiu.

Inne sensy przynosi utwór *Na odejście poety i pociągu osobowego*, w którym zostają zestawione śmierć, poezja i codzienność. Dzień śmierci poety, odmiennie od dnia z wiersza *Moje usta*, został potraktowany jako zwyczajny i monotony, a jedyną odmianę stanowi zupa podana na obiad:

Nie wie  
 jaki będzie jego ostatni wiersz  
 jaki będzie pierwszy dzień  
 na świecie bez poezji  
 pewnie będzie padał deszcz  
 w teatrze będą grali Szekspira  
 na obiad będzie zupa pomidorowa  
 albo na obiad będzie rosół z makaronem  
 w teatrze będą grali Szekspira  
 będzie padał deszcz  
 muzy nie dały mu gwarancji  
 że z ostatnim tchnieniem  
 wypowie coś budującego  
 jasnego  
 więcej światła i tak dalej  
 prawdopodobnie  
 odejdzie  
 tak  
 jak odchodzi opóźniony  
 pociąg osobowy  
 z Radomska do Paryża  
 przez Zebrzydowice

(*Na odejście poety i pociągu osobowego*, s. 186)

Śmierć poety jest porównana do odjazdu pociągu z Radomska (co ważne – rodzinnego miasta samego Rózewicza<sup>21</sup>) do Paryża, faktu, zdarzenia mieszczącego w sobie i znamię rutyny, zwyczajności, powtarzalności, niczym rozkład jazdy, i moment nieoczywistego połączenia – europejskiej metropolii z peryferyjnym miejscem w odległej Polsce. W ten sposób podmiot liryczny sygnalizuje, że śmierć poety to nie tylko odchodzenie zwykłego człowieka, ale ma wymiar szczególny, a nadaje mu go właśnie poezja. Motyw codzienności pozwala tu na uchwycenie tej wieloznaczności i, mimo wszystko, wyjątkowości umierania poety. W ten sposób znaczenie

<sup>21</sup> <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Rozewicz-Tadeusz;3969606.html>, [dostęp: 26.02.2021].

codziennosci jako świadka śmierci poety również wzrasta. Dzień powszedni pozwala scharakteryzować naturę poezji i aktu tworzenia – zostaje doceniony jako ważna przestrzeń aktu poetyckiego i źródło inspiracji, a także temat poetyckich rozważań.

\*

Tadeusz Różewicz w swej poezji wykorzystuje kategorię codzienności do konstruowania znaczeń w wierszach o różnorodnej tematyce. Znajdują się pośród nich zagadnienia wiary i religii, uniwersalnie pojmowanej natury człowieka, jego stosunków ze światem i śmiertelności, a także autotematyczne rozważania na temat poezji i tworzenia. Sfunkcjonalizowanie przez poetę codzienności i interpretacja jego utworów z tej perspektywy pozwalają uchwycić głębszy, niejednoznaczny sens wiary, dostrzec ludzką egzystencję w jej podwójnym – codziennym i niecodziennym wymiarze, powiązać nierozzerwalnie codzienność ze śmiercią oraz przedstawić ją jako przestrzeń tworzenia poezji. Poruszane zagadnienia połączone z doświadczeniem codzienności uwyrażniają się i ukonkretniają, a ukazanie między nimi a codziennością szczególnego rodzaju napięć pozwala na wzbogacenie odczytania tych utworów i otwarcie perspektywy poszukiwania nowych znaczeń.

155

## SUMMARY

The main topic of the article is everyday life depicted in the poetry by Tadeusz Różewicz. Its reference point is the concept of everyday life constructed by Bernhard Waldenfels. He distinguishes three ways of perceiving it – it entails regular order, embraces everything that is palpable and tangible, as well as is closed-in-itself and restricted. According to Grażyna Borkowska, everyday life is synonymic to both daunting prose of life and heart-warming familiarity. Thus, everyday life embraces a wide range of human experiences and is valued both positively and negatively. The category of everyday life understood as above functions as a frame for interpretation of selected Różewicz's poems which represent different topics – religion and faith, humanity, death, and writing. Everyday life functions in Różewicz's poetry as a space for religious experience; it enables formulating diverse universal conclusions about humanity and their relations with the world, allows the subject to speak about human mortality, and is the platform for self-referential deliberation about poetry and creating. Interpreting selected poems from the perspective of everyday life lets the reader capture deeper, ambiguous meaning of faith, perceive human existence in its double sense – both ordinary and extraordinary, bind everyday life with death and present it as a space for creating poetry. Those measures make discussed issues

clearer and more concrete and combine them with human experience. Showing a specific tension between them and everyday life makes the interpretation richer and opens perspectives for discovering new meanings.

## KEYWORDS

everyday life, faith, human, death, writing, poetry

## BIBLIOGRAPHY

- Borkowska G., *Codziennosc i wzniosc w poezji Tadeusza Rózewicza*, [w:] *Codziennie, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. H. Gosk, Izabelin 2002.
- Borkowska G., *Życie codzienne jako kategoria literacka i badawcza (rekoncesans)*, [w:] *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*, red. G. Borkowska, A. Mazur, Opole 2007.
- Codziennie, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. H. Gosk, Izabelin 2002.
- Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*, red. G. Borkowska, A. Mazur, Opole 2007.
- Fiut A., *Po śmierci Boga*, [w:] tegoż, *Pytanie o tożsamosć*, Kraków 1995.
- Fiut A., *Pytanie o tożsamosć*, Kraków 1995.
- Gutowski W., *Aluzje biblijne i symbolika religijna w poezji Tadeusza Rózewicza*, [w:] tegoż, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994.
- Gutowski W., *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994.
- Jaspers K., *Sytuacje graniczne*, przeł. M. Skwieciński, [w:] R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Nycz R., *Tadeusza Rózewicza „tajemnica okaleczonej poezji”*, [w:] tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Rózewicz T., *Poezja*, t. 1–2, Kraków 1988.
- Rózewicz T., *Poezja*, t. 4, Wrocław 2006.

---

Różewicz T., *Poezje wybrane. Selected poems*, przeł. A. Czarniawski, posł. T. Paulin, J. Osborne, Kraków 1995.

Rudziński R., *Jaspers*, Warszawa 1978.

Szczukowski D., *Tadeusz Różewicz wobec niemyraźalnego*, Kraków 2008.

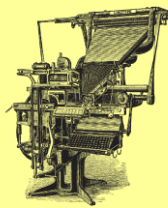
*Świat przeżywany. Fenomenologia i nauki społeczne, zebrał i wstępem opatrzyli* Z. Krasnodębski i K. Nellen, słowo wstępne K. Michalski, Warszawa 1993.

Waldenfels B., *Pogardzana doxa. Husserl i trwający kryzys zachodniego rozumu*, tłum. D. Lachowska, [w:] *Świat przeżywany. Fenomenologia i nauki społeczne, zebrał i wstępem opatrzyli* Z. Krasnodębski i K. Nellen, słowo wstępne K. Michalski, Warszawa 1993.

Wyka K., *Zaległe tomy Różewicza*, [w:] tegoż, *Różewicz parokrotnie*, oprac. M. Wyka, Warszawa 1977.

<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Rozewicz-Tadeusz;3969606.html> [dostęp: 25.02.2021].

JEDNAK



KSIĄŻKI

2021 nr XII

"PRĘDKOŚCI"

STUDIA

## NIE-MIASTO, NIE-PAMIĘĆ I NIE-PATELNIĄ. O CODZIENNOŚCI I PUSTCE W *PATELNI* PAWŁA SOŁTYSA

PATRYK DZIKIEWICZ

158

### Odstrojenie

Roch Sulima w *Antropologii codzienności* pisze, że

Antropolog codzienności czyni „małe podboje” terenowe i przedstawia „małe opowieści”: o domu, sąsiadach, najbliższej okolicy; świadczy więc także swoją obecnością, gdyż siebie używa jako narzędzia poznania świata<sup>1</sup>.

Tymczasem bohater Pawła Sołtysa wyznaje:

Przyciąga i zatrzymuje mnie murek. Bo omszały, ale bez ostentacji. Cieniutka, miejscami podziurawiona zieleń. Chce się jej dotknąć, delikatność na betonowym konkrety. (P, s. 55)<sup>2</sup>

Kategoria „codziennosci” (i antropologii tejże) narzuca się prawie od razu. Czy zatem Sołtysa można nazwać antropologiem w rozumieniu Sulimy? W *Mikrotykach* mówi się bowiem przede wszystkim o zdarzeniach przeszłych; są więc one, jak sądzę, zapiskami przypominającej o sobie przeszłości i niejakim jej uwspółcześnieniem. A jednak *Patelnia*, skąd pochodzi zaczerpnięty cytat, i konsekwentnie całe *Mikrotyki* są zarazem taką „małą opowieścią” czy takim „małym podbojem”, o których pisał Sulima. Tylko że brak bardziej precyzyjnego dookreślenia „codziennosci” sprawia,

---

<sup>1</sup> R. Sulima, *Antropologia codzienności*, Kraków 2000, s. 11.

<sup>2</sup> P. Sołtys, *Mikrotyki*, Wołowiec 2017. Wszystkie cytaty w tekście pochodzą z tego wydania książki. Lokalizację danego fragmentu będę zapisywać, podając w nawiasie inicjał opowiadania wraz z numerem strony.



że patrzy się na ten pozornie realistyczny — czy w szczególny sposób nie-realistyczny, o czym jeszcze wspomnę — świat Soltysa zgoła inaczej.

Widzę bowiem w narratorze *Patelni* nie tylko Sulimowego antropologa (mającego znamiona kartezjańskiego podmiotu), który ma „wynajdywać znaczenia” w przedmiotach, zapachach i w ogólnej rzeczywistości, a raczej pewien *modus* bycia nastawiony na patrzenie, pewną otwartość pomagającą w swoistym przyjęciu rzeczywistości. Jest to, i odwołuję się tu poniekąd do filozofii Martina Heideggera, pewna otwartość bycia na świat, która jest możliwością bycia „ze względu na byty”, które napotyka<sup>3</sup>. Byty te zaś ujawniają się w mowie. Tylko że u Heideggera otwartość pociąga za sobą oczywiste dla codziennej egzystencji upadanie (*Verfallen*), które jest przede wszystkim odejściem od siebie, upadkiem w nieosobowe Się, a zarazem możliwością bycia Sobą (ucieczka od siebie jest konstytutywna dla bycia Sobą)<sup>4</sup>. Jednak tego typu konstituowanie się bycia nieodłącznie wiąże się z pewnym zakryciem rzeczywistości: „jako istota upadająca, jestestwo jest, zgodnie z ukonstytuowaniem swego bycia, w nieprawdzie”<sup>5</sup>. To – twierdzi Heidegger – „co odkryte i otwarte, znajduje się w *modus* zamaskowania i zamknięcia przez gadaninę, ciekawość i dwuznaczność”<sup>6</sup>. To, na co się otwiera jestestwo (jako *Dasein*), jest zarówno odkryte, jak i zamaskowane. Jestestwo ponadto, jako zatroskane, zwraca większą uwagę na otoczenie, może „wynajdywać” — wypowiadać — znaczenia sposobów bycia bytów wewnątrzświatowych<sup>7</sup>.

Nawet jeśli — gdy spojrzymy chociażby na „wynajdywanie znaczenia” — można dostrzec podobieństwa między Heideggerem a Sulimą, u Heideggera ruch jest odmienny — przez nasze bycie już w świecie jesteśmy skazani na bycie wobec innych, którzy/które nas konstituują. To nie do końca my jesteśmy „narzędziem poznania”, jak chciał autor *Antropologii codzienności*, lecz całe bycie nam to poznanie umożliwia (umożliwia nam „nastrojenie się”, odniesienie się), a jednak w upadaniu poznawany byt pozostaje niejako zamaskowany, *modus* bycia otwartym wiąże się z *modusem* pozoru.

Soltysowe poznanie można początkowo rozważać gdzieś na styku tych dwu perspektyw; spojrzeć wystarczy na taki fragment:

Rozglądam się i rzeczywiście — z drugiej strony kubła stoją jeszcze garnki. Zwykle, stare, takie same miała moja babcia, masowa produkcja lat chyba osiemdziesiątych. (P, s. 56)

Widać tu bowiem pracę sensotwórczą mówiącego-poznającego z perspektywy „narzędzia” — to on, mówiący, poznaje — i z perspektywy nastrojenia się na poznanie, wejście w pewien tryb

<sup>3</sup> R. Rożdżeński, *Zagadnienie istoty prawdy w rozprawie Martina Heideggera* Bycie i czas, „Logos i Ethos” 2014, nr 1, s. 165–166.

<sup>4</sup> Por. M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1994, s. 183, 261–262.

<sup>5</sup> Tamże, s. 312.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> R. Rożdżeński, dz. cyt., s. 163.

umożliwiający przyjęcie rzeczywistości. Fragment zaczyna się od wstępnej analizy („rozglądam się”) i nagłego przyjęcia rzeczywistości („rzeczywiście” — aż chciałoby się dodać wykrzyknik), dostrzeżenia jej. A jednak mówiący nie jest do końca „narzędziem”, a jedynie bezwiednym obserwatorem, któremu rzeczywistość się narzuca i w której rytm może dopiero wejść. Jest to także dostrzeżenie Sulimowej „oczywistości”<sup>8</sup>, tego sztafażu rzeczywistości, na który nagle, ni stąd, ni zowąd, zwraca się uwagę, który nagle rozbłyskuje.

Jednocześnie nie jest to — jak mi się zdaje — takie symptomatyczne „dobieranie się” do „oczywistości” jak chociażby u Mirona Białoszewskiego; „codziennosc”, „oczywistość” Białoszewskiego jest raczej zasłyszana, wyjęta, wzięta w nawias. I co prawda to „wzięcie w nawias” u Sołtysa też się pojawia, bo o każdym „mikrotyku” możemy myśleć jak o fragmencie jakiejś (zapewne przeszłej) rzeczywistości, to ruch „brania w nawias” jest zgoła odmienny. Gdy bowiem u Białoszewskiego mamy do czynienia z antropologią mówioną (jak to nazywa Sulima<sup>9</sup>), z braniem rzeczywistości i wymawianiem jej, a przy okazji — i przede wszystkim (np. w *Donosach*) — pozwalaniem na mówienie o niej innym, to u Sołtysa owo branie w nawias wiąże się raczej z „opowiadaniem” rzeczywistości, a przy okazji jej wy-powiedzeniem, bo nieustannie w poznawczym ruchu bohater tę rzeczywistość wyrzuca z jej właściwych torów i włącza ją we własne istnienie (ta będąca „poza” byciem indywiduum rzeczywistość — te wszystkie wewnątrzświatowe byty, które razem z *Dasein* tworzą strukturę bycia-w-świecie — nagle staje się ścisłą częścią bycia mówiącego), co z kolei sprawia, że mówiący zapomina o własnym byciu i wchodzi w inny rytm życia (skierowany na zewnątrz, na zawłaszczany świat). Nie jest to ponadto, jak u Białoszewskiego, jedynie zasłyszenie rozmowy, zasłyszenie rzeczywistości, tylko w dużej mierze jej językowe skonstruowanie<sup>10</sup>.

Spojrzyć tu można na dwa znamienne fragmenty:

Gdybym zmyślał tę historię, dorzuciłbym do porośniętego murku chudego kota patrzącego nieufnie. Chude koty zawsze pasują. Ale kota nie ma. (P, s. 55)

Dwa gawrony grzebiące dziobami w ziemi przemianowuję sobie na kruki. (P, s. 56)

W pierwszym czytelnik staje przed wyznaniem mówiącego — że jakoby nie chciał kłamać o rzeczywistości (już i tak przecież zniekształconej, z konieczności, przez pamięć i język). Tworzy się iluzoryczna maska prawdomówności, implikacja, że to, co się mówi, osadzone jest w jakiejś „prawdzie” — że to, co się przedstawia, jest przedstawieniem akuratnym i niezakłamanym.

<sup>8</sup> R. Sulima, dz. cyt., s. 13.

<sup>9</sup> Tamże, s. 8.

<sup>10</sup> Michał Dąbrowski, pisząc o *Mikrotykach*, twierdził co prawda, że historie Sołtysa są jak „zasłyszane z którejś ręki”, lecz, jak mi się zdaje, nie chodziło tu o nawiązanie do Białoszewskiego, lecz raczej zwrócenie uwagi na mgliste ugruntowanie w rzeczywistości Sołtysowych opowieści. (Por. M. Dąbrowski, *Paweł Sołtys, „Mikrotyki”*, <https://culture.pl/pl/dzielo/pawel-soltys-mikrotyki> [dostęp: 13.01.2020]).

W tym sensie nic dziwnego, że chce się o *Mikrotykach* mówić jako o prozach „w większości realistycznych”<sup>11</sup>. Trudno jednak o dobitniejsze zburzenie tej uprzednio wytworzonej maski, gdy spojrzy się na drugi fragment. „Przemianowuję sobie na kruki” — nie zmieniam rzeczywistości co prawda, lecz zmieniam kształt wyobrażenia, zmieniam sposób jej opowiadania; już nie będę mówić o gawronach, gdyż kruki bardziej pasują do historii, do sposobu, w jaki się o podobnych sytuacjach mówi. Kruki będą bardziej adekwatne do scenerii (jak wcześniej mógł być kot) albo do pewnego skostniałego obrazu, który się narzuca. Nie chodzi więc o „przekazanie” tego, co się widzi, o „donos” o tym, lecz przekształcenie, wrzucenie tego w sposób własnego bycia (własne przechowanie bytu w słowie) i zarazem w ruch własnych skojarzeń (zależnych w dużej mierze od Się egzystencji). To z kolei napędza kolejne skojarzenia — owo przemianowanie na kruki, ukonstytuowanie ich w mowie sprawia, że bohater może dalej „gadać”:

Dwa gawrony grzebiące dziobami w ziemi przemianowuję sobie na kruki. Kruki ponoć potrafią nadawać sobie nawzajem imiona i opowiadać proste historie. (P, s. 56)

Takie „gadanie” (i w myśl potocznego gadania, i Heideggerowskiej gadaniny [*Gerede*]) dzieje się w *Mikrotykach* dość często, a w *Patelni* organizuje prawie całą wypowiedź. Kolejne zdania napędzane są przez ciągi skojarzeń, a skojarzenia napędzane poniekąd przez to, co się widzi, przez rzeczy-katalizatory, które te skojarzenia wywołują; coś jak Husserlowski „pogłos”, który wprawia w ruch przypominanie, jakieś przeszłe „teraz”, które dzięki rzeczy ma szansę się uobecnić<sup>12</sup>. Gdy jednak „rzecz” jest semantycznie i fenomenologicznie niestała (gawron może w percepcji zamienić się w kruka — jest tu i przeniesienie znakowe, i semantyczne, i na poziomie zjawisk), to skojarzenia wydają się konstituować w samej mowie, w której istnienie zewnętrznych wobec niej przedmiotów-rzeczy jest w dużej mierze tą mową warunkowane („nie będzie rzeczy, gdzie brakuje słowa”, jak twierdził Stefan George<sup>13</sup>). Nie jest to, a tak może się na pierwszy rzut oka wydawać, tylko ogląd przywołanej codzienności i ogląd rzeczy, lecz nakładanie na to, co się widzi, pewnych językowych przyzwyczajień, „gadaniny”, przez co – jak dowodzi Heidegger – „nie tyle rozumie się omawiany byt, ile raczej słucha się już tylko czegoś obgadanego jako takiego”<sup>14</sup>. Świat wykreowany w gadaniu jest inny od tego „prawdziwego”, jest częścią bycia tego, kto „gada”<sup>15</sup>.

Chodzi mi przede wszystkim o to, że rzeczywistość u Sołtysa jest właśnie językową konstrukcją. W konsekwencji jest także niepełnym poznaniem, niepełnym obrazem „rzeczy”,

<sup>11</sup> Tak przynajmniej o *Mikrotykach* mówi się w sloganach marketingowych.

<sup>12</sup> Por. J. Migasiński, *W stronę fenomenologii niezjawiskowej. Fragmenty pewnej historii*, Warszawa 2019, s. 41–45.

<sup>13</sup> Cyt. za: M. Heidegger, *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Kraków 2007, s. 146.

<sup>14</sup> M. Heidegger, *Bycie...*, s. 238.

<sup>15</sup> Można tu także mówić o reaktywnym i proaktywnym wymiarze egzystencji w codzienności. Bohater występuje tu niejako w podwójnej roli: jako ten, który jest światem zewnętrznym uwarunkowany, i ten, który świat zewnętrzny warunkuje. (Por. J. Gara, *Egzystencjalny fenomen codzienności jako źródło antycypacji przyszłości*, „Studia z Teorii Wychowania”, 2015, nr 3, s. 29–48).

w którym one jedynie migoczą, odsłaniają się na chwilę, aby zaraz się zamaskować; wychodzi się tu bowiem od języka, wprowadza się rzeczywistość w narrację, pamięć w opowieść, a nie dochodzi się do żadnej „istoty”, bo wszystko jest fragmentem. I gdy cała *Patelnia* może na pierwszy rzut oka zdawać się ministudium przedmiotów-rzeczy, które mają swój wywołujący skojarzenia pogłos, to jednak rysuje się tych rzeczy jedynie słaba ontologia, jakaś ulotność. Zanika natomiast Arystotelesowska „obecność” (czy bytność) bytu, gdyż ten się zniekształca i konstytuuje w gadaniu, w wy-powiedzeniu, w specyficznym (bo niedającym dotrzeć do „istoty”) wzięciu w nawias, we fragmencie. To bowiem, „co odkryte i otwarte, znajduje się w *modus* zamaskowania i zamknięcia przez gadanie [...]. Bycie ku bytowi [...] się wy-korzenia”<sup>16</sup>. Przedmiot nie jest doszczętnie skryty, lecz ujawnia się jedynie w pozorze gadaniny (o czym jeszcze wspomnę), w ciągu skojarzeń, w opowieści, która jest jedynie kawałkiem zamglonej pamięci.

### Nie-miasto, nie-pamięć i nie-patelnia

Rzecz dzieje się w Warszawie, a jednak narrator wprowadza ją w nieokreśloność:

Boczna uliczka w Warszawie. Z tych boczniejszych. Chciałoby się napisać „willowa”, ale to nieprawda. (P, s. 55)

„Boczna uliczka”, „z tych boczniejszych” jest jak a ś (chciałoby się napisać, że „willowa”), ale tak naprawdę nie wiadomo jaka. W tych trzech zdaniach dokonuje się proces zadomowienia i ulokowania, który zaraz niszczonej jest przez proces deterytorializacji (używając poręcznego sformułowania Deleuze’a i Guattariego<sup>17</sup>), a obraz pozornie stabilizuje się dopiero w następnych zdaniach:

Domy i domki, parkany bez większych upiększeń, wyliniałe trawniki, gdzieniegdzie kwietniki pod gałęziami, jak w szalaszach. Przyciąga i zatrzymuje mnie murek. (P, s. 55)

Pozornie, gdyż niczego taka stabilizacja nie wyjaśnia. Przestrzeń zawieszona jest w tym pierwotnym nieokreśleniu — bohater wyrzuca Warszawę poza nawias, w który bierze fragment rzeczywistości (ten fragment pamięci), gdyż nic z tych „oczywistości”, tych artefaktów tamtejszej codzienności nie mówi o Warszawie, lecz jedynie o jakimś mieście. Zdeterytorializowana Warszawa (owo wejście w boczną, nienazwaną uliczkę) wychodzi poza plan opowieści; to bowiem, co widzi i co relacjonuje bohater, nie należy już do Warszawy, lecz do „oczywistości”, która przeradza się w ogólność. W tym przede wszystkim sensie, że te „domy i domki”, „parkany” i „wyliniałe trawniki” mogłyby być wszędzie, a w konsekwencji tak skonstruowanego opowiadania

<sup>16</sup> R. Rożdżeński, dz. cyt., s. 165.

<sup>17</sup> Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, przeł. T. Kaszubski, Warszawa 2017 oraz tychże, *Tysiąc plateau. Kapitalizm i schizofrenia II*, przeł. S. Królak i in., Warszawa 2015.

są wszędzie. Zmiana znaku „Warszawa” na „Poznań” czy „Gdańsk”, czy „Wrocław”, czy „Kraków” nie zrobiłaby tekstowi żadnej różnicy. Można oczywiście argumentować, że Soltyś, urodzony w Warszawie i zapewne tam dorastający, mówi *stricte* o Warszawie, że ruch opowiadania jest w *Mikrotykach* ruchem przede wszystkim autobiograficznym, rekonstruującym, nie jest więc ta Warszawa tylko jakimś znakiem zastępczym i dlatego też należałoby uznać ją za konstytutywną dla świata przedstawionego. W innym opowiadaniu, *Rano*, miasto użyte jest nawet jako wytlumaczenie pewnego stanu świata:

Domy drzemią, drzewa na lekkim wietrze zamiatają liśćmi ulice, a latarnie świecą w małe oczka studzienek, tam, gdzie nikt nigdy nie świecił prócz kanalarzy, poważnych pod latarkami na kaskach, bo to przecież Warszawa. [podkreślenia — P.D.] (R, s. 65)

Jednak trudno tę „Warszawę” Soltyśa — chociażby w *Patelni* — przyjąć za coś pewnego i niechwiejnego. Ta „boczna uliczka” i opisy „oczywistości” skutecznie wypędzają z Warszawy określoność i — przede wszystkim — skutecznie usuwają z niej status konkretnego „miejsca”. Prowadzi to wówczas do problemu „całości” (pewnej ogólności) i nietrudno przywołać tu kategorię „nie-miejsca” rozumianego przeze mnie jako przeciwieństwo miejsca właściwego, pełnego, zdefiniowanego, historycznie ulokowanego i naznaczonego<sup>18</sup>. Moje jej rozumienie różni się jednak trochę od podstawowego ujęcia Marca Augé w tym przede wszystkim sensie, że autor ten kategorii używa do określania miejsc publicznych, odartych z jakiegoś większego znaczenia, odindywidualizowanych, tranzytowych (jak lotniska). W moim odczuciu z kolei pojęcia można użyć także do określenia miejsc „tła”, miejsc tranzytowych, przejściowych, lecz niekoniecznie publicznych. Nawet więc taka boczna uliczka jest pewnym nie-miejscem, pustką, która dopiero miałaby potencjał stać się miejscem. „Boczna uliczka” jest tu bowiem uboższą, rozebraną ze swojej „miejscowości” i historycznego znaczenia wersją Warszawy. Warszawa jest przebierana, przekształcana w nie-miasto, w nie-Warszawę. Uliczka jest niekonkretnością wybiórczego wspomnienia, które przywołuje narrator.

To oderwanie od całości, od konkretności łączy się z wcześniej opisywanym „wzięciem w nawias” i z nie-realizmem świata przedstawionego. Nie-miejsce jest tu bowiem także specyficzną fantasmagorią opowiadania, jedynie oderwanym od całości „pogłosem” tych wszystkich odkrytych-zakrytych obiektów, które się wspomina, i ujawnia się jedynie w mowie (gadaninie).

Kategoria „wspomnienia” jest równie zastanawiająca. W perspektywie całości *Mikrotyków* można bowiem mówić o jakichś zdarzeniach przeszłych, o „wspomnieniowości”. *Patelnia* wzmacnia jednak i tak silne poczucie niejasności i zamglenia przedstawionego świata. Wcześniej przyjąłem omawiane opowiadanie za wypowiedź wchodzącą w ten sam tryb „wspomnieniowy”.

---

<sup>18</sup> Por. M. Augé, *Nie-miejsca: wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010.

W tym miejscu można jednak powrócić do tej kwestii i zrewidować pierwotny sąd. Duża część narracji prowadzona jest bowiem w czasie terażniejszym („idę”, „patrzę”, „przemianowuję”, „przyciąga”), co nie jest bez znaczenia, szczególnie że rozróżnienie czasów służy niekiedy Sołtysowi do postawienia granicy między tym, co jest częścią wspominek o młodości, a tym, co dzieje się „teraz” (por. np. opowiadanie *Skazka* [s. 58]).

Jednak całość tego „teraz”, na które składa się przestrzeń nie-miejsca i rzeczywistość przefiltrowana przez gadanie, gdzieś umyka, czas staje się zamglony, niepełny. W narracji zawsze jest jakieś rozdzielenie między momentem opowiadania a momentem opowiadanym, lecz w *Patełni* niepewność sprawia, wprowadzając nie-miejsce w nieokreśloność czasu, w nie-czas, iż to rozdzielenie jest tym bardziej widoczne. Jest to jedynie moment, wyodrębniona w gadanie chwila, którą trudno gdzieś konkretnie ulokować w pamięci. Czas tu można mierzyć wyłącznie relatywnie, wobec chociażby wspomnień o fali Romów z XIX wieku (s. 55), jednak nie jest to twardy grunt, a raczej grząskość. Lecz ta chwilowość, wycinkowość, fragmentaryczność świata przedstawionego nie jest równoznaczna z aksjologicznym jego unieważnieniem. Chwilowość — fenomen życia codziennego — jest szalenie ważna, gdyż, jak pisze Jarosław Gara,

życie to [...] ciąg epizodów codzienności i chwil, które niekoniecznie w prosty i homogeniczny sposób organizują się w jednorodną i niesprzeczną całość. To owe chwile decydują też o życiu i śmierci, pokoju i wojnie, rozstaniach i powrotach, utracie lub odzyskaniu zdrowia<sup>19</sup>.

164

Nawet więc jeśli opisywany przez Sołtysa świat jest „chwilowy”, jest jedynie wycinkiem, fragmentem, to dla ukonstytuowania się bycia jest sprawą najwyższej wagi. Wiedział to także Heidegger, gdy mówił o jestestwie jako możliwości bycia, które wrzuca nas w możliwości: samo to, że egzystujemy — w każdym najmniejszym momencie — sprawia, że zawsze jesteśmy „na łonie takiej czy innej możliwości”<sup>20</sup> (z zastrzeżeniem, że „możliwość” jest tu ograniczona przez konformistyczną powszedniość Sie, jest to możliwość w Sie). Ta chwilowość Sołtysowa, nie-„miejscość”, nieokreśloność nadal konstytuują bycie bohatera i po części jego świat jako taki. Rodzi się tu ponadto pytanie, czy można tę chwilowość zestawić z Heideggerowską kategorią terażniejszości jako okamgnienia (*Augenblick*)? Jestestwo (jako *Dasein*) w okamgnieniu aktywnie wyczekuje, sięgając w przód i unifikując wszystko, co było, we właściwości swego bycia w „teraz”. *Dasein* w okamgnieniu stałoby się „rozpostartą, ekstatyczną ciągłością”<sup>21</sup>. Jednak chwilowość Sołtysa ma wymiar bardziej powszedni i sięgający przede wszystkim do przeszłości; chwila jest tu konstruktem pamięci. Jej współczesność nie jest za to zatrzymywana w przyszłości i w tym,

<sup>19</sup> J. Gara, dz. cyt., s. 30.

<sup>20</sup> M. Heidegger, *Bycie i czas*, s. 400.

<sup>21</sup> C. Wóźniak, *Okamgnienie. Doświadczenie źródłowe a granice filozofii*, Kraków 2013, s. 114.

co było<sup>22</sup>. Przywoływana chwila jest jedynie uwspółcześnianym w gadaniu elementem współczesności wypowiedzianego.

Ale jak wobec tego myśleć o tych wszystkich obiektach, które są opisywane przez narratorkę? Co z tym murkiem, garnkami, ogródkami, domami, a przede wszystkim — co z tytułową „patelnią”? Jej opis jest bowiem oszczędny:

Używana, ale całkiem dobra. Dość głęboka, z drewnianą rączką, wyszorowana. (P, s. 56)

I — jak sądzę — ta oszczędność dobrze wpisuje się w temat nieokreśloności. Jeśli bowiem mówimy o wyrwyku świata, chwili, momencie rozgrywającym się w nie-miejscu, to wszelkie przedmioty owego nie-miejsca stają się równie zamglone, stają się częścią tej wy-powiedzianej w gadaniu chwili, tego fragmentu, są sztafajem rzeczywistości. Patelnia — inaczej niż Warszawa — stanowi jednak pretekst, żeby w ogóle opowiadać. Czy byłoby inaczej, gdyby zamiast patelni narrator zobaczył w tamtym momencie — szczotkę do włosów? kubek? kocyk? Zapewne w jakimś stopniu tak — zmiana wartości początkowych może zmienić trajektorię (cały czas jesteśmy w możliwości), inna zatem mogłaby to być chwila, inaczej mogłaby się rozegrać i może nawet nie zostałaby wspomniana. Nie przesadza to jeszcze jednak o tym, jakoby patelnia miała jakąś wartość nadzwyczajną — tę wartość przypisać można całemu fragmentowi, całej chwili, wszystkim tym przedmiotom-rzeczom, które ją konstytuują.

Jednak patelnię wyróżnia to, że jest narzędziem. Na początku pisałem o tym, jak Sulima używa terminu „narzędzie” jako metafory dla w dużej mierze substancjalnego podmiotu poznającego. Heidegger zaś rezerwuje tę kategorię dla specyficznego, ale bliskiego egzystencji jednostki sposobu bycia przedmiotu. Gdy więc Sulima narzędzie rozumie jako wykładnię zgoła kartezjańskiego podmiotu, to u autora *Bycia i czasu* jest ono definiowane jako coś, czego bycie określa *Um-zu*, „ażeby”. *Modusem* bycia narzędzia jest jego celowość: narzędzie jest, a że by coś, bytuje, a że by jakoś. „Ażeby” wynika ponadto z faktu, że narzędzie jest naszą poręcznością, że to my zeń korzystamy<sup>23</sup>. Jednostka — jako egzystencja — nie jest „ażeby” (nie może być więc narzędziem, jak chciałby Sulima), my dopiero to zewnętrzne „ażeby” umożliwiamy wewnątrzświatowym bytom<sup>24</sup>.

Oprócz tego narzędzie w rozumieniu Heideggera wymaga pewnej mnogości. Nie istnieje samoistnie, jest zawsze w jakiejś relacji — przede wszystkim relacji wobec innych narzędzi (narzędzie jest zawsze całością narzędziową<sup>25</sup>). Niech za przykład posłuży tu właśnie patelnia. O patelni jako narzędziu możemy mówić jedynie w odniesieniu — aby przyrządzić na niej jedzenie,

<sup>22</sup> Por. M. Heidegger, *Bycie i czas*, s. 474.

<sup>23</sup> J. Wiertelwska-Bielarz, *Specyfika pojęcia narzędzia w koncepcji Wittgensteina i Heideggera*, „Śląskie Studia Filozoficzne” 2010, nr 9, s. 20; także M. Heidegger, *Bycie i czas*, s. 100.

<sup>24</sup> Por. M. Heidegger, *Bycie i czas*, s. 94–98.

<sup>25</sup> Tamże, s. 97.

potrzeba innych narzędzi, które umożliwią patelni wypełnić swoje „ażeby” (potrzeba na przykład płyty indukcyjnej, kuchenki, ognia). Podobnie zresztą o przedmiotach mówi antropologia (przedmioty służą do czegoś<sup>26</sup>), podkreślając przy tym ich rolę w budowaniu tożsamości człowieka:

[Rzeczy – PD] nie są już [...] postrzegane negatywnie jako zagrażające człowiekowi bytu, lecz pozytywnie — jako współtwórcy ludzkiej tożsamości<sup>27</sup>.

W obu tych perspektywach — Heideggera i szeroko rozumianej perspektywy antropologicznej — można mówić o wspólnym podłożu zainteresowania, jakim jest problem relacji między rzeczą a użytkownikiem. Małgorzata Kowalcze wyróżnia na przykład trzy motywacje, jakie mogą leżeć u podstaw ludzkiej chęci do manipulowania i wchodzenia w relację z rzeczami: (1) głębsze zrozumienie siebie, (2) ekspresja już ukonstytuowanego „Ja” i (3) znalezienie swojego miejsca poprzez ilość/jakość rzeczy w topologii społecznej<sup>28</sup>. Nie wyczerpuje to oczywiście tematu, lecz pozwala zastanowić się, w jaką relację wchodzi narrator *Patelni* z tytułową rzeczą. Zdaje się bowiem, że patelnia Soltysa pełni inną funkcję niż narzędzie Heideggera i rzecz w refleksji antropologicznej. Jest pozbawiona właściciela, jest przedmiotem, który przez akt wystawienia został wytracony z powszedniego użycia; nie służy już do przygotowywania jedzenia, z funkcji narzędzia zamieniła się w służebnicę wspomnień, istnieje jedynie w wy-powiedzeniu. W sytuacji opowiadania — oraz w sytuacji opowiadanej — patelnia przestaje wchodzić w tę samą relację co zazwyczaj i traci wówczas swoje zwyczajowe o-znaczenie (*be-dueten*); odarta z o-znaczenia i właściciela nie wrzuca już w topologię społeczną, o której pisała Kowalcze, gdyż nie pomaga w budowaniu relacji międzyludzkich ani nie jest wyznacznikiem kondycji socjoekonomicznej jej właściciela. Nie pomaga też zresztą z tego samego względu w ekspresji „Ja”. Jedynie trzecia propozycja Kowalcze, to jest patrzenie na rzecz jako umożliwiającą użytkownikowi poznanie siebie, ma jakiegokolwiek zastosowanie. Jednak o patelni Soltysa należałoby mówić przede wszystkim jako o znaku należącym do sieci opowiadania, a nie znaku odnoszącym się do konkretnego desygnatu; przez włączenie w tryb opowieści unicestwia się patelnię jako materialną rzecz, zatem ciężar relacji między narratorem a rzeczą przekształca się w relację narratora i znaku rzeczy.

Na koniec warto wrócić jeszcze do Heideggera. Rzecz w ogólności — nie jako narzędzie, lecz jako wewnątrzświatowy byt — zawsze istnieje, jak już wspominałem, w skrytości i otwartości, gdyż jestestwo zatraca się w swym świecie i wobec niego odkrywa i zarazem maskuje (zawsze istniejemy w jakimś Sie). Jednak u Soltysa spotęgowana zostaje warstwa zamaskowana, gdyż rzecz jest zazwyczaj jakoś filtrowana (przez moment opowieści, przez gadaninę, przez zmianę relacji).

<sup>26</sup> J. Staszewska, *Ludzkie historie poprzez przedmioty: refleksje na temat antropologii rzeczy*, „Tematy z Szewskiej” 2016, nr 1, s. 26. Por. także: M. Krajewski, *Przedmiot, który uczłowiecza...*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 46.

<sup>27</sup> E. Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 14.

<sup>28</sup> M. Kowalcze, *Jestem tym, co mam: rzeczy jako narzędzie poznania podmiotu i jego manifestacji w świecie*, „Tematy z Szewskiej” 2017, nr 1, s. 167.



Przedmiot zatem, jak już wcześniej pisałem, jest przede wszystkim warunkowany mową — nie jest może unicestwiany, usuwany, jak chciałby Jean Baudrillard<sup>29</sup>, lecz zakrywany, a wspomniana rzeczywistość staje się nie przedstawieniem, nawet nie reprezentacją, lecz pozorem, mglistością (nie jest więc nawet Heideggerowskim światoobrazem, chociaż też ma znamiona metafizycznej uzurpacji). Z tego też względu opowiadanie mogłoby być zatytułowane i „murek”, i „garnki” (opisane nawet obszerniej niż patelnia), i „pień”, gdyż to nie rzeczy jako takie ani też relacje między nimi są tu najważniejsze.

### Pustka. Słowo końcowe

Co więc jest najważniejsze? I czy coś w ogóle? Można bowiem spojrzeć na *Patelnię* jak na nieznaczącą wyrwę, fragment nieposiadający żadnego znaczenia. I w pewnym sensie tym właśnie jest. Oprócz tego jednak jest także i — jak sędzę — przede wszystkim pewnym miejscem niezapisanym, które wypełnia chwila, codzienność i tej codzienności wspomnienie. Scenografia, którą przywołuje narrator, jest w istocie swego rodzaju pustką — pozbawiona życia (oprócz gawronów-kruków), pełna pustych, rozformowanych przedmiotów-znaków, zamglonego czasu i będąca nie-miejscem. Z tego też względu wypełnienie tej pustki jest jak gdyby napisaniem tego miejsca na nowo, narzuceniem miejscu siebie, a przy okazji pozwoleniem, aby miejsce też się narzucało:

Idę i rymują mi się te domy i ogródki. Niedokładnie, ale się rymują. Przy którymś z kolei – plastikowy śmietnik. I obok niego, tak żeby można było sięgnąć przez szparę pod plotem, patelnia. [...] Głowa na takie okazje ma zazwyczaj jakieś dziwactwa. Przypominam sobie, że wielka fala Romów, która przybyła do Polski w XIX wieku, to byli Kelderasze. Kelderari, czyli ci, którzy robią patelnie, garnki, kotły. Rozglądam się i rzeczywiście – z drugiej strony kubła stoją jeszcze garnki. (P, s. 55–56)

Z jednej strony to miasto się narzuca: „rymują mi się te domy i ogródki”, z drugiej ruch tego narzucenia jest już uwarunkowany *modusem* bycia nastawionym na patrzenie i konstruowanie opowieści, przez co miejsce — w tej gadaninie — się pisze. Ta pustka, nieożywienie nabierają życia w patrzeniu narratora-bohatera — wchodzi on w jakiś rytm świata, a przy okazji temu światu rytm nadaje. Narrator przypomina sobie o fali Romów, bo „głowa na takie okazje ma zazwyczaj jakieś dziwactwa” — z pewnej pustki świat przeobraża się w coś, co ma głos: pamięć, skojarzenie zniekształcają rzeczywistość, piszą ją nieustannie. Jak twierdzą Jerzy Kociatkiewicz i Monika Kostera, „Nasze eksploracje pustych przestrzeni są, jak w klasycznej derridiańskiej dekonstrukcji,

<sup>29</sup> „[...] znak bowiem zakłada zawsze usunięcie samej rzeczy”, J. Baudrillard, *Słowa kluczowe*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 10.

udzieleniem głosu ciszy, koncentracją na elemencie marginalizowanym. Zamiast czytać tekst zapisany, czytamy tło<sup>30</sup>.

Soltysa patrzenie na świat w *Patelni* — w tej gadaninie, w swoim byciu, ale także w byciu-w-Się — też jest skoncentrowaniem się na tle, na świecie zmarginalizowanym. Ponadto rodzaj bycia w tym świecie zależny jest w dużej mierze od pamięci<sup>31</sup>, stąd Romowie, stąd później wspomnienie o babci (s. 56), stąd mglisty obraz tej „prawdziwej” rzeczywistości, stąd rzeczywistość „gadana”, przefiltrowana, stąd jedynie fragment. Tylko podczas gdy Kociatkiewicz i Kostera uważają pustą przestrzeń miasta za coś, co pozbawione jest kulturowego znaczenia, miejscem „poza codziennością”<sup>32</sup>, pustka Soltysa ma jakieś znaczenie — ale nie immanentne, nie źródłowe, lecz znaczenie w nurcie egzystencji.

*Patelni* nie trzeba czytać zatem jako tekstu o czymś konkretnym — powiedziałbym raczej, że jej istotą jest właśnie to, że mówi o niczym, że jest pustką, sztafażem, który narrator wypełnia kolejnymi rekwizytami-mglistościami wyłowionymi z pamięci. Jest tłem. Ale tłem ważnym, bo będącym chwilą codzienności, chwilą konstytuującą bycie, częścią należącą do ogólności. Ta pustka zatem — jakieś „nic” *Patelni* — przestaje być pustką w momencie, gdy zaczyna być częścią jestestwa i zaczyna się w nim wyrażać. Nie chodzi więc o patelnię, o murek, o garnki, o Warszawę, o Romów; chodzi o samo — w Ricoeurowskim sensie — opowiadanie i wspomnianie, o ciągle stawanie się dzięki pisaniu, o rolę — większą czy mniejszą — tej chwili w całości życia.

## SUMMARY

The article attempts to analyze Paweł Soltys's prose through the lense of Martin Heidegger's phenomenology. The author argues that the short story *Patelnia* is not necessary about anything particular, that the content is in some way empty, and that the meaning of the story comes not from the events which take place in the short story, but from the relation of the short story to the different stories in book *Mikrotyki* by Paweł Soltys, from which the *Patelnia* comes from, relation to the dailiness of life, and eventually relation to the whole being expressed through the language of the story.

<sup>30</sup> J. Kociatkiewicz, M. Kostera, *Antropologia pustych przestrzeni*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997, s. 80.

<sup>31</sup> Tamże, s. 75–78.

<sup>32</sup> Tamże.

KEYWORDS

Paweł Soltys, prose, Martin Heidegger, phenomenology, anthropology

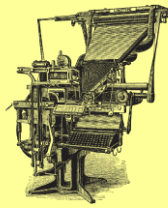
BIBLIOGRAPHY

- Augé M., *Nie-miejsca: wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010.
- Baudrillard J., *Słowa kluczę*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008.
- Dąbrowski M., *Paweł Soltys, „Mikrotyki”*, <https://culture.pl/pl/dzielo/pawel-soltys-mikrotyki> [dostęp: 13.01.2020].
- Deleuze G., Guattari F., *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, przeł. T. Kaszubski, Warszawa 2017.
- Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau. Kapitalizm i schizofrenia II*, , przeł. S. Królak i in., Warszawa 2015.
- Domańska E., *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3.
- Gara J., *Egzystencjalny fenomen codzienności jako źródło antycypacji przyszłości*, „Studia z Teorii Wychowania” VI, 2015, nr 3.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1994.
- Heidegger M., *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Kraków 2007.
- Kociatkiewicz J., Kostera M., *Antropologia pustych przestrzeni*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997.
- Kowalcze M., *Jestem tym, co mam: rzeczy jako narzędzie poznania podmiotu i jego manifestacji w świecie*, „Tematy z Szewskiej” 2017, nr 1.
- Migasiński J., *W stronę fenomenologii niezjawiskowej. Fragmenty pewnej historii*, Warszawa 2019.
- Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997.
- Rożdżeński R., *Zagadnienie istoty prawdy w rozprawie Martina Heideggera Bycie i czas*, „Logos i Ethos” 2014, nr 1.
- Soltys P., *Mikrotyki*, Wołowiec 2017.
- Sulima R., *Antropologia codzienności*, Kraków 2000.
- Staszewska J., *Ludzkie historie poprzez przedmioty: refleksje na temat antropologii rzeczy*, „Tematy z Szewskiej” 2016, nr 1.

Wiertelwska-Bielarz J., *Specyfika pojęcia narzędzia w koncepcji Wittgensteina i Heideggera*, „Słupskie Studia Filozoficzne” 2010, nr 9.

Wóźniak C., *Okamgnienie. Doświadczenie źródłowe a granice filozofii*, Kraków 2013.

JEDNAK



KSIĄŻKI

2021 nr X

"PRĘDKOŚCI"

STUDIA

**„WOLAŁBYM PAMIĘTAĆ”. RELACJA RZECZY, PAMIĘCI  
I TOŻSAMOŚCI W WYBRANYCH OPOWIADANIACH  
PAWŁA SOŁTYSA**

171

ALEKSANDRA ZDANOWICZ

**T**'endencją, którą od lat dziewięćdziesiątych XX wieku można zaobserwować w humanistyce, jest „zwrot ku rzeczom”, „zwrot ku temu, co nie-ludzkie”, przejawiający się nie tylko w refleksji nad rolą przedmiotów w kulturze, społeczeństwie i życiu człowieka, lecz także w innym, wykraczającym poza antropocentryzm spojrzeniu na podmiotowość. W literaturze jest to przede wszystkim skłonność do wyszczególniania rzeczy spośród innych elementów utworu, snucie narracji *stricte* wokół nich czy próba opowiedzenia ich historii, dotarcia do ich znaczenia. To także czytanie rzeczy przez pryzmat relacji, które tworzą, zauważenie, że każdy przedmiot ma w sobie część swojego właściciela, a co za tym idzie – dążenie do interpretacji danej postaci poprzez otaczające ją przedmioty, jej stosunek do nich, rolę, jaką odgrywają w jej życiu. Podejście do rzeczy z perspektywy człowieka, oglądanie ich przez pryzmat jednostki, opisuje się jako antropologię rzeczy – nurt refleksji pokazujący sprawczy ich charakter i wpływ na nasze bycie w świecie<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Por. E. Domańska, *O zwrocie ku rzeczom we współczesnej humanistyce (Ku historii nieantropocentrycznej)*, „Roczniki Dziejów Społecznych i Gospodarczych” 2005, t. LXV, s. 9.

## Pamięć, rzeczy i pamięć rzeczy

Każdy człowiek intuicyjnie pojmuje, czym jest rzecz i co rzeczą nie jest. Jednak gdy chodzi o refleksję filozoficzną i socjologiczną, badacze podają wiele definicji w oparciu o różne kryteria. Niektórzy opisują rzecz przez pryzmat jej związków z człowiekiem. Florian Znaniecki stwierdza, że jest ona treścią doświadczenia, które daje nam jej używanie, przy czym treść ta jest dana odgórnie i uwarunkowana kulturowo, ponieważ rzecz zawsze stanowi część większego systemu<sup>2</sup>. Inni badacze wprowadzają dodatkowo rozróżnienie otaczających człowieka bytów na rzeczy i przedmioty. Podstawą podziału jest przede wszystkim założenie aktywności: za przedmiot uznaje się rzecz wykonaną przez człowieka, uwzględniając w tym procesie także samą pracę twórczą. Tak uważa Marek Krajewski, który podaje swoją definicję za Judith Attfield, stwierdzając: „przedmiot to rzecz wykonana”<sup>3</sup>. Sama rzecz natomiast, jak mówi Ewa Domańska, to: „nieożywiony byt materialny umiejscowiony w czasie i przestrzeni, który można postrzec zmysłami”<sup>4</sup>.

Mimo trudności terminologicznych jedno jest pewne: człowiek jest otoczony rzeczami, które są jednocześnie jego wytworem i narzędziem, tworzy więc z nimi skomplikowaną sieć współzależności. Istnienie tej sieci często pozostaje nieuświadomione, ponieważ rzeczy używane są zazwyczaj bezrefleksyjnie. Są bezpiecznym pewnikiem, któremu daleko do przedmiotu namysłu czy interpretacji. Nic bardziej mylnego: świat rzeczy spleta się ze światem człowieka, pozwalając mu wyrażać i określać siebie. Owe nieożywione byty stają się narzędziami poznawania świata, odzwierciedlają kulturę, w której są zanurzone, są znakiem cywilizacyjnych i społecznych zmian. Są ponadto doskonałym narzędziem komunikacji międzyludzkiej: za ich pomocą człowiek może wyrazić siebie, jak i łatwiej zrozumieć innych. Same w sobie także mają bardzo wiele do przekazania, można z nich czytać historię jednostek, rodzin, a nawet całych społeczności, dlatego odgrywają tak istotną rolę w dyskursie wspomnieniowym.

Co ważne, historie i znaczenia, które wiążą się z rzeczami, są płynne. Jak twierdzi Jean Baudrillard, znaczenia nie są z natury przypisane przedmiotom, w dużej mierze wynikają z miejsca zajmowanego przez nie w ustrukturyzowanej całości i z relacji, które w ten sposób tworzą. Podejście to zakłada ciągłą płynność semantyczną, ponieważ pojawienie się nowego obiektu przekształca całą sieć tworzonych wcześniej zależności<sup>5</sup>. Domańska stwierdza zaś, że znaczenia nadawane przedmiotom kształtują się przede wszystkim w pragmatycznej relacji z użytkownikiem,

<sup>2</sup> Por. M. Krajewski, *W stronę socjologii przedmiotów*, [w:] *W cywilizacji konsumpcyjnej*, red. M. Golka, Poznań 2004, s. 45.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> E. Domańska, dz. cyt., s. 10.

<sup>5</sup> J. Baudrillard, *The system of objects*, London 2000; cyt. za: M. Krajewski, dz. cyt., s. 47.

co wynika z faktu, że postrzegamy rzeczy głównie przez pryzmat naszych aktualnych potrzeb i oczekiwań<sup>6</sup>. Rzecz będzie nabierała innego znaczenia w zależności od potrzeby: od niej zależy, czy będzie narzędziem poznawania świata, czy pamiątką po bliskim, czy okaże się katalizatorem wywołującym pracę naszej pamięci lub zupełnie odwrotnie – będzie miała wartość wyłącznie użytkową.

W twórczości Pawła Sołtysa za pośrednictwem rzeczy sytuowane i uspójniane jest „ja” autora. Przedmioty stają się mediami pamięci, artefaktami przeszłości, trwającymi we współczesnym świecie i umożliwiającymi – w głównej mierze dzięki uczuciowemu przywiązaniu, jakim darzy je wspominający – powrót do minionych chwil w możliwie najwiarygodniejszej wersji wydarzeń, a także odtworzenie związanych z nimi stanów emocjonalnych. Rzeczy uwalniające i wspomagające pamięć, a także poddające ją tematyce i refleksji, są w *Mikrotykach* wyeksponowane i „opowiedziane”, stają się równoprawnym bohaterem opowiadań. „Zwrot ku rzeczom” jest widoczny szczególnie w *Szlugach*, *Listach* i *Patelni*, w których przedmioty stanowią dominującą materię tematyczną. Wszystkie tytułowe rzeczy z wybranych przeze mnie tekstów łączą się z kategorią nostalgii i pracą pamięci, stając się tym samym budulcem tożsamości opowiadającego, jednak każda z nich ma w tym procesie inne znaczenie. Może pełnić funkcję nośnika pamięci, może stać się zakorzeniającą w przeszłości pamiątką, wreszcie – może stanowić przyczynek do refleksji nad relacją między ludźmi i rzeczami.

### *Szlugi – rzeczy-indeksy*

Znamienny jest już sam początek opowiadania, kiedy narrator stwierdza:

Pamiętam każdego papierosa, którego wypaliłem. Nieprawda. Oczywiście, że nieprawda. Ale chciałbym pamiętać. Chciałbym zapomnieć wszystko inne, a nadać znaczenie temu, co ma mnie zabić. Oczywiście umrzeć od głupstw – to również ma swój powab. Mimo to wolalbym pamiętać<sup>7</sup>.

Metatematyczna uwaga Sołtysa pokazuje, że jest świadomy ograniczeń, które niesie ze sobą pamięć. Chce utrwalić każdego wypalonego papierosa, na co nie pozwala mu zapomnianie – mechanizm ciągłego wymazywania kolejnych warstw pamięciowego palimpsestu. Dlatego narrator *Szlugów* wie doskonale, że objęcie pamięcią każdego momentu życia jest niemożliwym do spełnienia pragnieniem. Chęć ochrony przed zapomnieniem przeradza się w imperatyw znaczeniowótworczy, potrzebę nadania sensu tak istotnemu aspektowi własnego życia.

<sup>6</sup> E. Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 13–14.

<sup>7</sup> P. Sołtys, *Mikrotyki*, Wołowiec 2017, s. 105. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. W dalszej części pracy będę używała skrótu M i po przecinku podawała numer strony.

Tym, co mu to umożliwia, jest słowo. Narrator wypowiada kolejne nazwy palonych w przeszłości papierosów, wymuszając niejako pracę swojej pamięci. Warto bowiem zauważyć, że tym, co pełni funkcję memorialną, nie jest tu rzecz materialna, lecz jej nazwa, przywołana i wypowiedziana. Język staje się maszyną budującą świat rzeczy, które nie istnieją bez pracy słowa. W ten sposób narrator tworzy pamięciowy dyskurs, opowieść zapośredniczoną przez nieprzezroczyste medium języka.

Podczas snucia tej opowieści narrator wspomina swoje życie, wychodząc od nazw papierosów, które umożliwiają mu przywołanie konkretnych sytuacji z przeszłości. Poszczególne rodzaje szlągów są narzędziami uruchamiającymi mechanizm wspomnienia. Jako katalizatory pamięci pozwalają przenieść się narratorowi do określonego momentu jego życia, umożliwiają przywołanie wydarzeń, scen czy imion. „Ekstrakciaki” kojarzą się ze spotkaniami u Anki, w której domu można było otwarcie palić. Camele, trzy pierwsze wypalone przez narratora papierosy, mają słodki smak inicjacji w dorosłość i seksualność, nauczycielkami palenia (metodą na „buch, mama idzie!”) były bowiem starsze koleżanki, które „miały autorytet, wprawę i piersi” [M, 108], a pierwsze buchy były okazją do przypadkowego dotknięcia bioder jednej z nich. „Montekarlo” to krzaki, tajemnice i dziecięca wulgarność – naiwna poza dorosłości. Słowacja to najdłuższe ze wszystkich papierosów – zawsze sześćdziesiątki. Ukraina to „chesterfildy” i „bondy”, a także wino „w ilości butelka do obiadu”, Moskwa to „gitanesy lighty” połączone z piwem Bałtika i wielokulturowością grupy studentów. Zefiry natomiast to jedynie „zefirzy zapach”, kojarzący się z palącym je Dominikiem z osiedla, największym alkoholikiem z czasów dzieciństwa bohatera.

Papierosy przywołują dawne wydarzenie z całym jego kontekstem – miejscem, zapachami, nastrojem i osobami. Narrator wspomina:

Nie da się również zapomnieć białych marsiaków w miękkim, którymi częstował Matys w bardzo dawnych czasach, kiedy dorosłość to była jego malutka piwniczka oświetlana tymi marsiakami, świeczką i Zeppelinami – najpewniej czwórka – choć mogli też lecieć Doorsi lub John Lee Hooker, a Marcin mógł też przynieść sobiki [M, 108].

Marek Zaleski zauważa, że dla tego rodzaju wspomnienia charakterystyczny jest szczególny stosunek autora do przywoływanych obiektów, nazywany przez badacza oglądem nostalgicznym. Jest on pełen czułości, rozrzewnienia, przypomina nawet miłosną kontemplację. Zestawia terażniejszość z przeszłością zawsze na korzyść tej drugiej, ponieważ każde powtórzenie przeszłości wprowadza ją w porządek mitu<sup>8</sup>. Taka postawa budzi nostalgię związaną z rzeczami przypominającymi młodość. Wynika to z faktu, że uczestnictwo rzeczy w historii odbywa się na szczególnych zasadach: pojawiają się w konkretnym czasie, następnie ten czas płynie, a one (lub ich nazwa, wspomnienie) trwają w swojej niezmiennej formie. Dlatego też

<sup>8</sup> M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 24.



wraz z upływem lat zmienia się ich symbolika. Coś, co początkowo jest nowością, potem staje się przeżytkiem, a wreszcie – czymś „kultowym” lub wspomnianym z nostalgiczną czułością, ikoną dawnych czasów<sup>9</sup>. Właśnie z tego powodu heliosy z węglowym filtrem są wspomniane z rozrzewnieniem, a rothmansy, royalse, studwudziestki narrator trzyma głęboko w swoim sercu.

Sołtys zdaje sobie jednak sprawę z ułomności pamięci – mimo że stara się pielęgnować wspomnienia, niektórych szczegółów nie jest już w stanie odtworzyć. Rozmywa się smak ukochanych niegdyś papierosów: „nie pamiętam, jak smakowały. To znaczy pamiętam, że były to najlepsze papierosy, jakie paliłem namiętnie” [M, s. 107]. Być może dlatego stara się uchwycić dawne przeżycia przez ich zapisanie, jednocześnie skazując je na językową interpretację, ich oddzielenie się od niego – raz wypowiedziane wspomnienia stają się obce, nienależące już do podmiotu. Poprzez porządek literatury funkcjonują jako fikcja, coś odeń odrębnego. Wydaje się jednak, że Sołtys jest w stanie ponieść taką cenę za uratowanie ich od zapomnienia, ponieważ papierosy są kluczem otwierającym pamięć tych sytuacji, często znaczących i inicjalnych, które ukształtowały tożsamość autora. Kapryśna i wybiórcza pamięć jest zatem fenomenem konstytuującym jednostkową osobowość, a więc czynnikiem niezbędnym do budowania spójnej tożsamości<sup>10</sup>.

Już sama mnogość nazw, jakimi Sołtys określa opisywane papierosy, pokazuje ich wszechobecność w jego życiu. Każda z nich zawiera określoną konotację – nobliwe „papierosy”, *quasi*-więzienne „szlugi”, frankofońskie „szlugavery” czy dwuznaczne „pety”. Używanie charakterystycznych nazw odnosi się także do pewnych realiów, do czasu znanego określonemu pokoleniu, które zwykło mówić „ten fajek”, dawniej „ta fajka” [M, s. 105]. W tym zawiera się indeksowość rzeczy – nazwy papierosów działają jak hasła, które odsyłają do wiedzy o opisywanym okresie. Jerzy Jarzębski twierdzi, że odbywa się to na zasadzie wtajemniczenia, wiedzy dostępnej jedynie tym, których łączy wspólnota doświadczeń. Aby nawiązała się nić porozumienia, w horyzoncie pamięci autora i czytelników muszą znajdować się te same doznania<sup>11</sup>. Rzeczy stają się w tym wypadku świadectwem współuczestnictwa w podobnych wydarzeniach i przebywania w określonym środowisku. Badacz zauważa:

Przed czytelnikami-adeptami z młodszych roczników rozpościera się rodzaj zasłony, za którą mającą jedynie nazwy rzeczy i ogólne na ich temat wyobrażenie. Historia odbita w takich rzeczach jawi się zatem od razu jako coś, co można wprawdzie opisać językiem ogólnie zrozumiałym, co jednak nie da się w pełni zmysłowego i emocjonalnego obrazu rozwinąć przed czytelnikiem nienależącym

<sup>9</sup> J. Jarzębski, *Historia zapisana w rzeczach (na podstawie prozy współczesnej)*, [w:] *Teraźniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2006, s. 155.

<sup>10</sup> K. Maluszczyk, *Rzeczy, miejsca, ludzie... Słowo o depozytach i katalizatorach pamięci w prozie Wiesława Myślińskiego*, [w:] *Mysł Myślińskiego. Studia i eseje*, red. J. Olejniczak i in., Katowice 2018, s. 193.

<sup>11</sup> J. Jarzębski, dz. cyt., s. 161.

do pokoleniowej i środowiskowej grupy, która w tym czasie przeżywała podobne jak autor wtajemniczenia”<sup>12</sup>.

Marki i nazwy papierosów zostały dobrane i zapisane tak, aby przemawiać do tych, którzy je pamiętają. „Malborasy”, „popki”, „habety”, „ekstrakciaki” – tak właśnie kiedyś, szczególnie wśród młodych i szczególnie w środowisku osiedlowo-podwórkowym, mówiło się na różne rodzaje papierosów.

Rzeczy pozwalają na poczucie przynależności i wspólnotowości przez uczestnictwo w doświadczeniu wspólnym dla całego pokolenia. W *Szlugach* nazwy papierosów są nie tylko katalizatorem wspomnień, lecz także indeksem odsyłającym do określonego czasu i środowiska, ponieważ przedmioty, zgodnie ze swą naturą osadzone w pewnym momencie i w pewnej kulturze, odnoszą się do doznań łączących określoną grupę ludzi. Jak bowiem zauważają socjologowie, rzeczy odbijają społeczno-kulturowy kontekst, w którym są zanurzone, a jednocześnie stanowią rodzaj soczewki skupiającej w sobie oglądaną przez nie rzeczywistość<sup>13</sup>.

### ***Listy – rzeczy nostalgiczne***

Aby zrozumieć, czym są rzeczy nostalgiczne, trzeba powiedzieć kilka słów o nostalgii. Jak stwierdza Zaleski, nostalgia jest melancholią, z której zniknął ból<sup>14</sup>. To oparta na braku i utracie funkcja pamięci, która porządkuje minione wydarzenia nie ze względu na ich chronologiczny układ, ale znaczenie w życiu wspominającego i stosunek, jaki wobec nich przejawia. Jest przy tym wybiórcza i subiektywna, dlatego też nostalgik ma tendencję do idealizowania i mitologizowania przeszłości. Zgodnie ze słowami Dariusza Brzezińskiego:

minione wydarzenia zostają przefiltrowane przez sito pamięci, zatrzymujące większość onegdajszych trosk i problemów. Odsączone z niej wspomnienia tworzą niczym niezakłócony obraz, mający przy tym wszelkie znamiona rzeczywistości<sup>15</sup>.

Z powodu wadliwości i fragmentaryczności pamięci nostalgia potrzebuje pewnych śladów w teraźniejszości, które nadadzą jej formę i podtrzymają wspomnienia. Rolę takich śladów pełnią właśnie rzeczy – na przykład tytułowe *Listy* z opowiadania Sołtysa.

W związku z tak istotną rolą listów w podtrzymywaniu pamięci o minionych czasach, można uznać je za rzeczy nostalgiczne<sup>16</sup>. Nie są one obiektywnie wartościowe, a jednak niezwykle ważne

<sup>12</sup> Tamże, s. 162.

<sup>13</sup> M. Krajewski, dz. cyt., s. 44.

<sup>14</sup> M. Zaleski, dz. cyt., s. 31.

<sup>15</sup> D. Brzeziński, *Utopijne powroty do przeszłości: młode pokolenie wobec zwrotu nostalgicznego*, [w:] *Utopia a edukacja*, red. R. Włodarczyk, t. 4, Wrocław 2020, s. 62.

<sup>16</sup> Kategorię przyjmuję za Przemysławem Czaplńskim, który proponuje podział rzeczy na: rzeczy pierwsze, rzeczy alegoryczne, rzeczy historyczne, rzeczy nostalgiczne i rzeczy ludzkie, i przy pomocy tych pojęć analizuje współczesne

dla posiadacza, ponieważ stanowią świadectwo życia wujka, dziadka czy babci. Stają się przez to artefaktami, pamiątkami, będącymi jednocześnie namacalnymi fragmentami przeszłości. Gromadzenie takich przedmiotów jest symetrycznym odpowiednikiem utraty, a ich zbiór pozwala na integrację świata wspominającego bohatera. Nostalgik, którego określa brak i który żyje w ciągłym poczuciu nietrwałości, może przeciwstawić mu (względnie niezmienną) stałość wspomnień i przedmiotów<sup>17</sup>.

Nostalgiczne oblicze rzeczy jest dostępne temu, kto szuka w nich istnienia i historii dawnego posiadacza, „śladów prywatnej biografii odcisniętej w materii”<sup>18</sup>. To właśnie taka postawa umożliwia Soltysowi „czule przypominanie”, tak mocno rozwiniętą empatię wobec rzeczy<sup>19</sup>. Przez jej pryzmat postrzega on przedmioty jako minione biografie: widzi ręce, które ich używały, i miejsca, do których przynależały. Wtedy rzeczy, choć z pozoru blade i przypadkowe, stają się relikwiami i świadkami przeszłości, pamiątkami tego, co już minęło. Tak dzieje się w przypadku listów wujka D., które skrzętnie przechowuje narrator:

Listy umarłych do umarłych. Nie przedpotopowe, które się czyta jak powieść, tylko listy tych, których znałeś jako starców, pisane, gdy byli jeszcze w środku życiowego zamieszania, gdy turkotwały jeszcze trybiki dawno już dziś znikłych maszynierii [M, 96].

Listy przodków do rówieśnych, dziś już „umarłych do umarłych”, stanowią świadectwo i przedłużenie ich istnienia, stają się więc nośnikami pamięci. Ich znaczenie wynika stąd, że nie są powieścią, czymś odrębnym, lecz historią kogoś, kogo się dobrze znało. Pozwalają obserwować te osoby w różnych momentach ich życia, wykraczających często poza własną pamięć; umożliwiają poznanie młodości tych, którzy w naszych oczach zawsze byli starcami. Przechowują również w sobie ich dawne zwyczaje, tę niedzisiejszą kaligrafię, równe zawijasy, indywidualność liter czy języka. Pozwalają pamiętać, że ktoś miał w zwyczaju używanie słowa „rozstanek”, co musiało być jego indywidualnym przyzwyczajeniem, bo „rozstanka” na próżno szukać w jakiegokolwiek gwarze. Zatrzymują wszystkie te rzeczy, które niechybnie uległyby zapomnieniu bez materialnego wykładnika.

Poprzez poszukiwanie obecności zmarłych krewnych w pisanych przez nich listach narrator dokonuje rekonstrukcji ich biografii ze śladów trwających w rzeczach. Dzięki lekturze opowiadający odnajduje siebie w historiach swoich krewnych, wchodzi w przeszłość, zatapia się w nią i trwa w niej razem z nimi:

---

teksty literackie; por. P. Czapliński, *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec „mimesis”*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska, Poznań 1999.

<sup>17</sup> P. Czapliński, dz. cyt., s. 223.

<sup>18</sup> Tamże, s. 222.

<sup>19</sup> Nostalgia jako sposób doświadczania świata jest tematem książki Przemysława Czaplińskiego. Por. tegoż, *Wzniośle tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001.

Siedzę z tymi listami, palę jednego za drugim i włożę im w tamten czas, w ich buty i krawaty. Siedzę za nich w kawiarni albo jadę do Poznania oglądać jakieś maszyny. [...] Wszystko robię tak samo, oczy mi szerniały z wodnego błękitu w wujkowy mahoń, mam nogi i ręce noszące nazwiska, nazwy ulic, pstrykam zatrzaskiem papierośnicy jak haftką biustonozza. Nie wychylam się z ich ciał i myśli, człowiek w człowieku, by patrzeć i być. Nic więcej nie mogę i nic więcej nie chcę, gdy ktoś dzwoni do drzwi, walę Mińską w kant nogi biurka [M, 97].

Poprzez kontakt z rzeczami nostalgicznymi narrator kultuwuje pamięć o swoich przodkach, przejmując ją za pośrednictwem pamiątek. Uświadamia sobie więź, która go z nimi łączy. Niejako przejmując także ich tożsamość, pozwalając na ich trwanie w nim samym. Metonimiczna relacja przyległości jest podstawową funkcją rzeczy jako medium pamięci, co jest szczególnie widoczne w przypadku nostalgicznych pamiątek. Listy przynależą do egzystencji wujka, są częścią jego istnienia, pozwalającą mu uobecnić się w pamięci wspomnianego. Dlatego on też, tak jak wujek D., który zwykł nadawać nazwy i imiona różnym częściom swojego ciała, ma swoją panią Ząbkowską i Targową (prawą i lewą dłoń), a także Mińską i Kijowską (prawą i lewą nogę). Tak samo jak on pstryka zatrzaskiem papierośnicy, patrzy na świat jego oczami.

Istotne, że rzeczy opowiadają historię dopiero wtedy, kiedy ktoś ich słucha. To narrator, wchodząc w kontakt z listami wujka, sprawia, że zaczynają mówić. Właśnie podczas tego kontaktu stają się pamiątkami, nabierają znaczenia poprzez coraz bardziej skomplikowane relacje z dawnymi i obecnymi posiadaczami. Przez zmianę właściciela ulegają dekontekstualizacji i nabierają nowych, ważnych dla tożsamości wspomnianego znaczeń. Przez ich obecność narrator szuka kompletności i stałości w życiu, którego dominantą są utrata i przemijanie. Listy wujka D. nie mają funkcjonalnego zastosowania we współczesnym świecie, ale ich rola jest bardziej doniosła: stawiają opór ustawicznemu wykorzenianiu z przeszłości, któremu teraźniejszość poddaje narratora. Pozwalają mu na poczucie ciągłości i przynależności, nabierając tym samym charakteru metafizycznego<sup>20</sup>.

Przedmioty, które są obiektami nostalgii, zajmują szczególne miejsce w życiu wspomnianego. Są więc skrzętnie przechowywane (one w bezpiecznej przestrzeni, a ich znaczenie w pamięci), traktowane z szacunkiem i czułością. Gdy niszczeją – jak listy, blaknące, żółknące, kruszące się – posiadacz stara się w jakiś sposób przedłużyć ich istnienie. Pamiątki są zawsze otoczone czułą opieką, szczególnie jeżeli opowiadają intymną historię kogoś bliskiego. Dlatego też narrator stara się ocalić listy od zniszczenia, daje im drugie życie, skanując je i umieszczając w sieci:

Kartki żółkną, atrament i tusz blakną. I tak powinno być: listy spóźnialskie w stosunku do ludzi, jednak za nimi podążają, idą w podobną rozsypkę. Tak powinno być. Ale ja układam je i skanuję [M, 97].

<sup>20</sup> Tamże, s. 224.

Sam wątek skanowania listów wydaje się szczególnie interesujący. W tradycyjnym ujęciu znaczenie pamiętki jest ściśle związane z jej formą, czyli materialnym wykładnikiem. To on, łącząc bezpośrednio dawny porządek z terażniejszością, umożliwia poczucie ciągłości. Okazuje się jednak, że dla Sołtysa fizyczny aspekt istnienia pamiętki jest czymś mniej istotnym. Narrator zmienia więc kartkę papieru w wirtualny plik. W tym miejscu trzeba się zastanowić, czy przechowywane w abstrakcyjnej przestrzeni ciągi bitów są wciąż tymi samymi listami, które napisała ręka wujka i których stos widzi przed sobą narrator? Czy zmiana formy nie powoduje zmiany istoty rzeczy? Zdaje się, że nie mamy tu do czynienia z tym samym przedmiotem umieszczonym na dwóch nośnikach, lecz jesteśmy świadkami metamorfozy jednej rzeczy w inną. Tym, co łączy te dwa odrębne byty, co pozwala na ich utożsamienie, jest właśnie moc opowiadania.

Próba przeciwdziałania niszczeniu związanemu z upływem czasu, chęć zachowania wykładników czyjegoś istnienia (już niekoniecznie materialnych) i potrzeba pilnowania śladów przeszłości wiąże się z jednej strony ze świadomością ułomności pamięci, która do uruchomienia wspomnień potrzebuje bodźca. Z drugiej jednak strony łączy się z obowiązkiem pamiętania, który Paul Ricoeur określa mianem długu odczuwanego względem przodków. „Jest tego pamiętania trochę, teraz się otwiera, tak jak się teraz żałuje, że się nie pytało więcej” [M, 99], stwierdza z żalem narrator. Poczucie zobowiązania wobec tych, których już nie ma, przekłada się zatem na imperatyw zachowywania i powtarzania związanej z nimi przeszłości<sup>21</sup>.

Czas wujka wchodzi więc w czas narratora, przeszłość wciska się w terażniejszość:

Jeszcze tu nie było ulic, tylko łąki, paręnaście drzew i drewniane domy, i wilgoć brała Kępę w posiadanie. Sezon zabaw się kończył, pustoszały szynki, nawet Pod Dębem nie grali już Cyganie. Wody zresztą było więcej, otaczała to miejsce ze wszystkich stron, ani myśląc o wale, asfaltowych ulicach i tramwajach. Z nadmiaru wilgoci, z przesady mokrej piszę do Ciebie jak z podróży [M, 99].

Dzięki lekturze listów i pracy wyobraźni opowiadający ma wgląd w czas swoich przodków, może więc odtworzyć (lub wytworzyć) utracony, a przez to w dwójnasób cenny czas. Jednak to, co umożliwia poczucie ciągłości, unaocznia równocześnie płynność i zmienność świata, a także niszczycielską siłę przemijania. Każda chwila nieuchronnie przybliża dawny porządek do zniszczenia. Gdy wujek pisze, że zaciera Ząbkowską i Targową, narrator czuje, „tu, na Kępie, jak drżą i walą się stare kamienice naprzeciw budynku totolotka” [M, 96]. Po nich także pozostanie tylko wspomnienie, one też będą trwały jedynie w pamięci osób, które kiedyś je widziały. Z czasem wspomnienie się zatrze, nałożą się na nie inne doświadczenia, oko przyzwyczai się do nowego krajobrazu. Ostatecznie, wraz ze śmiercią ostatnich świadków ich istnienia, stare kamienice także znikną na zawsze.

<sup>21</sup> Por.: P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006, s. 117 i nast.

Listom – nośnikom pamięci narratora – też grozi zniszczenie. Stos kartek może się z łatwością zmienić w stos przeznaczony na spalenie. Wydaje się, że zmiana formy pozwoli przedłużyć ich istnienie, lecz gest powtórzenia, będący w istocie transformacją, odsłania utopię ich trwałości. Źródło wspomnień może więc w każdej chwili zniknąć raz na zawsze. Tylko czuły stosunek narratora może przedłużyć ich życie, to jego opowieść pozwala zespolić dwa różne obiekty. Taki stosunek wobec rzeczy jest miarą człowieczeństwa<sup>22</sup>.

Przez to, że są rzeczy mostem łączącym kiedyś i teraz, honorują dawną tożsamość i umożliwiają jakiegokolwiek poczucie ciągłości i spójności, połączenia z przodkami. Przedmioty wyrażają też uczucia mówiącego wobec przeszłości – nostalgiczny kult rzeczy zmienia się w kult dawnego, w pragnienie zachowania minionego porządku. Mimo wszystko pamiątki skrywają w sobie pewną dwuznaczność, przypominając tym samym fotografie<sup>23</sup>: to element przeszłości w terażniejszości, który pozwala przemyścić część dawnego życia do nowego, obcego świata, ale jednocześnie przypomina, że tego dawnego porządku już nie ma, że przeminął on bezpowrotnie, a materialne pamiątki są jedynie jego cząstkowym śladem. Rzeczy nostalgiczne zapobiegają więc wykorzenieniu, ale jednocześnie nasilają poczucie niestałości i przemijania.

### *Patelnia – rzeczy osieroczone*

Co dzieje się z rzeczami, których nikt nie potrzebuje? Co z pamiątkami, które nie trwają w niczyjej pamięci? Refleksję nad rzeczami niepotrzebnymi, osieroconymi przez ich właścicieli, ale także nad kondycją i naturą ludzką, Sołtys podejmuje w opowiadaniu *Patelnia*.

Podczas spaceru, gdzieś przy plastikowym śmietniku pomiędzy domkami jednorodzinnymi, narrator zauważa patelnię – używaną, ale wciąż jeszcze w dobrym stanie – po drugiej stronie leży zaś komplet garnków z okresu PRL-u. Zauważa, a więc wyszczególnia przedmioty z transparentnej codzienności, zatrzymuje się przy nich, poddaje je interpretacji. Te porzucone rzeczy są szczególnie, ich status implikuje bowiem status ich właściciela:

Rozglądam się i rzeczywiście – z drugiej strony kubła stoją jeszcze garnki. Zwykle, stare, takie same miała moja babcia, masowa produkcja lat chyba osiemdziesiątych. Pomarańczowe z zewnątrz, a na tym pomarańcu schematyczne rysunki kwiatów. I nagle ściśnięcie pod sercem. Oby ktoś kupił sobie nowe wyposażenie kuchni. Na bazarze, w dizajnerskim sklepie albo w supermarkecie za odpowiednią liczbę naklejek do zniżki. Bo moja głowa jest taka, że od razu wie: ktoś odumarł te

<sup>22</sup> P. Czapliński, *Rzecz w literaturze...*, s. 226.

<sup>23</sup> Zgodnie z klasycznymi już rozpoznaniem Rolanda Barthes'a, fotografie mogą w nieskończoność powielać to, co wydarzyło się tylko raz. Z drugiej strony przypominają, że to, co zostało uwiecznione na zdjęciu, nie istnieje już w tej formie, dlatego mają też wiele wspólnego ze śmiercią. Por. R. Barthes, *Światło obrazu, Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 13.

garnki i patelnię. I dzieci albo wnuki powoli opróżniają dom z barachła. Komuś się może przydać, a kupić przecież nikt nie kupi [M, 56].

Rzecz istnieje zazwyczaj dłużej niż człowiek. Kondycja ludzka, którą cechuje przemijalność i chwilowość, ma się nierzadko gorzej niż kondycja rzeczy. Ich trwałość i związana z nią pewność istnienia sprawiają, że przedmioty – posługując się metaforą Wisławy Szymborskiej<sup>24</sup> – wygrywają z człowiekiem konkurs na długowieczność, ludzkie uczestnictwo w wyścigu o istnienie jest z zasady skazane na porażkę. Po śmierci posiadacza rzecz przechodzi dalej – zostaje odziedziczona lub staje się zbędnym balastem, który trzeba wyrzucić. Często ten proces przechodzenia z rąk do rąk obejmuje wiele ludzkich istnień, tak marne szanse mamy w starciu z wiecznością rzeczy.

W relacji ludzi i rzeczy widoczna jest pewna zależność: człowiek może zastąpić dany przedmiot, znaleźć jego zamiennik, jednak rzecz nie może istnieć bez człowieka. Nieużywana staje się martwa, niepotrzebna. Kres użyteczności przedmiotów jest wyznaczany zatem przez kres życia ich właściciela. Rzeczy znaczą bowiem jedynie w kontakcie, aby nabierać znaczeń muszą współzystawać z ludźmi. Wyrwanie ich z rytmu życia oznacza też wyrzucenie ze świata, brak przynależności odbiera im wagę i znaczenie. Osieroczone przez właściciela, trwają na świecie po odejściu zmarłego, ale – w przeciwieństwie do pamiątek – są nadprogramowym ciężarem, zbędnym balastem, którego trzeba się pozbyć. Rzeczy osieroczone to zatem rzeczy bez pamięci, takie, których nikt już nie przechowuje, na które nikt już czule nie patrzy. Porzucone lub opuszczone milkną, przestają być nośnikami wspomnień, nie zakorzeniają nikogo w przeszłości, bo i nie mają kogo zakorzeniać.

Spotkanie przechodnia z patelnią można czytać jako zetknięcie z tym, co niezapomniane<sup>25</sup>. Patelnia, która przestała już funkcjonować jako narzędzie i wyszła z użycia, objawia się narratorowi. Jest przedmiotem, który jest i nie jest jednocześnie. Tkwi „pomiędzy” – nieużywany, więc nieistniejący w pełni, a mimo to wciąż istniejący. Te same właściwości, które przesądziły o jego nieużyteczności, teraz go wyróżniają i czynią niemożliwym do pominięcia. Swoista epifania patelni, bezużytecznej, porzuconej na śmietniku, a jednocześnie dopominającej się zauważenia, rodzi w narratorze poczucie odnalezienia bez wcześniejszej utraty. Wymaga to od niego zatrzymania się i zastanowienia.

Refleksja nad samotną patelnią, wyluskany z przezroczystej codzienności przedmiotem bez właściciela, staje się dla Soltysa przyczynkiem do rozważań nad relacją łączącą rzeczy z ich posiadaczami, nad zależnością między trwaniem rzeczy a ich obecnością w żywej przestrzeni

---

<sup>24</sup> W wierszu *Muzeum* Szymborska pisze: „Przegrała dłoń do rękawicy. / Zwyciężył prawy but nad nogą. / Co do mnie, żyję, proszę wierzyć. / Mój wyścig z suknią jeszcze trwa”; por. teź, *Muzeum*, [w:] *Sól*, Kraków 2018: <http://wiersze.doktorzy.pl/muzeum.htm> [dostęp: 15.01.2021].

<sup>25</sup> Korzystam z teorii „niezapomnianego” Waltera Beniamina w oparciu o artykuł Grzegorza Marcinkowskiego, por.: tegoż, *(Nie)zapomniane: (anty)teologia bezużyteczności Waltera Beniamina*, „Tematy z Szewskiej” 2017, nr 1.

lub czyjejs pamięci. Rzeczy osierocone przez swoich właścicieli stanowią namacalne dowody swojej nieśmiertelności, jednak ich status (niepotrzebność, martwota) pokazuje jednocześnie, że owa nieśmiertelność zawsze będzie mierzona ludzką miarą<sup>26</sup>. Aby istnieć, rzeczy potrzebują czyjejs obecności lub pamięci; wraz z ubywaniem człowieka ubywa także ich.

### Rzecz jako narzędzie samorozumienia

Warunkiem niezbędnym do konstytuowania naszej tożsamości jest pamięć; to właśnie ona, mimo swojej niedoskonałości i fragmentaryczności, dostarcza materiału do interpretacji siebie, cząstek składowych informacji o „ja”. Mimo iż rewersem pamiętania jest zapomnienie, a przypominanie staje się po części wyobrażaniem, „ja” nie może istnieć bez pamięci o sobie samym.

Pamięć i przeszłość odgrywają niezwykle ważną rolę w zachowaniu tożsamości podmiotowej i budowaniu spójnej narracji tożsamościowej w *Mikrotykach* Sołtysa. Szczególnie ważny jest podczas tego procesu konkretny rodzaj pamięci opowiadającego, który pojawia się w trzech wybranych przeze mnie opowiadaniach: to pamięć autobiograficzna, koncentrująca się na wydarzeniach związanych z „ja”. W tym ujęciu przypominanie sobie poszczególnych rzeczy (a przez to również określonych przeżyć i sytuacji) jest procesem, którego celem jest stworzenie jednostkowej narracji, zrozumienie i uzasadnienie aktualnych przeżyć oraz idąca za tym rekonstrukcja „ja” narratora<sup>27</sup>. Podstawą jest zaś usensownienie, a więc autowjaśnianie, bowiem, jak twierdzi Paul Ricoeur, zrozumienie własnego „ja” jest możliwe przede wszystkim przez opowiadanie o sobie historii zrozumiałych zarówno dla innych, jak i dla siebie<sup>28</sup>. Fakt językowej mediatyzacji sprawia, że wspominający swoją historię Sołtys tworzy drugie „ja” – postać, a więc w pewnym sensie odrębny byt, której własna/nie-własna historia zawsze jest ubrana w jakąś formę czy fabułę, ujęta w porządkujące struktury narracji<sup>29</sup>. Dzięki temu ma on szansę spojrzeć na tę własną/nie-własną historię z pewnego dystansu, ująć ją całościowo i zauważyć wszelkie relacje i zależności.

<sup>26</sup> Por. P. Czapliński, *Rzecz w literaturze...*, s. 226.

<sup>27</sup> A. Niedźwiedzka, *Pamięć autobiograficzna*, [w:] *Tożsamość człowieka*, red. A. Galdowa, Kraków 2000, s. 115.

<sup>28</sup> Ricoeur stwierdza nawet: „życie to historia tego życia poszukująca sposobu opowiedzenia o niej”. Bycie sobą jest natomiast nieustannie „refigurowane przez refleksyjne zastosowanie konfiguracji narracyjnych”. Filozof rozróżnia przy tym niezmienną, substancjalną tożsamość (*idem*) od zmiennej, narracyjnej tożsamości kształtującej się przez interakcje interpersonalne i kulturowe (*ipse*). Pierwsza z nich odpowiada na pytanie: czym jestem?, druga zaś: kim jestem i kim jest ten, który pyta?; por. tegoż, *Filozofia osoby*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 1992, s. 58; oraz tegoż, *Czas i opowieść 3. Czas opowiadany*, przeł. U. Zbrzeźniak, Kraków 2008, s. 353–354.

<sup>29</sup> Por. tamże, s. 32, 71–72.



Jak pisze Barbara Skarga, przeszłości nie da się odrzucić jak starego płaszcza<sup>30</sup>. Tożsamość, pamięć i samorozumienie są zatem w *Szługach*, *Listach* i *Patelni* ściśle ze sobą splecione: terażniejszość tożsamości narratora ma swoje źródło w jego pamięci, a pamięć nie istnieje bez interpretacji. Obrazy z przeszłości są konstruktem, który obecne „ja” piszącego stwarza dla siebie samego. To, co przypominane, jest w zasadzie wyobraźniowym obrazem służącym potrzebom terażniejszości, konkretnemu celowi. Opisywane za pośrednictwem rzeczy wspomnienia, przywoływane z premedytacją czy nie, zawsze są u Sołtysa odpowiedzią na pewną potrzebę – czy to uchwycenia rozmazujących się wspomnień, czy podtrzymania więzi ze zmarłymi – tym samym przybierają postać przefiltrowaną i zinterpretowaną. Bowiern już samo pamiętanie jednego jest zapominaniem drugiego, a więc właśnie wyborem i interpretacją.

Mediami ludzkiej pamięci, a zatem i tożsamości, są rzeczy, które pełnią w opowiadaniach Sołtysa szczególnie ważną funkcję – to materialne dowody na istnienie określonych osób, miejsc i zdarzeń, trzymające w sobie przeszłość i mające moc jej unaoczniania. W swoich opowiadaniach Sołtys czyni z poszczególnych przedmiotów między innymi impulsy uruchamiające mechanizm wspomnienia, pozwalające przywołać i uszeregować poszczególne zdarzenia z życia „ja” i będące jednocześnie indeksami odsyłającymi do wspólnego doświadczenia pewnej grupy; artefakty przedłużające istnienie tych, których już nie ma; czy też nie-pamiętki, rzeczy opuszczone, które umożliwiają refleksję nad sprawami ostatecznymi.

Papierosy, rodzinne listy czy porzucona patelnia wymuszają na narratorze interpretację przeszłości, zastanowienie się, co z minionego porządku jest dla niego ważne teraz. Paweł Sołtys zdaje się tym samym podzielać przekonanie Anthony’ego Giddensa, którego zdaniem rzeczy: „pozwalają mi być refleksyjnym, prowadzić dialog z samym sobą i czasem”. Autor, podobnie jak Baudrillard, wierzy też, że są one podstawą do „wytwarzania poczucia autentyczności lub uwiarygodnienia tego, kim jestem dzisiaj”<sup>31</sup>.

## SUMMARY

The article is an attempt to establish the relationship between things, memory, and identity building in *Mikrotyki* by Paweł Sołtys. Three short stories (*Szługi*, *Listy*, and *Patelnia*) in which the items constitute the main plotline were selected for analysis. Detailed analysis of the texts showed that all things are strongly connected with the category of nostalgia and the work of memory,

<sup>30</sup> B. Skarga, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997, s. 222.

<sup>31</sup> Oba cytaty za: M. Krajewski, dz. cyt., s. 59–60.

thus becoming the building blocks of the writer's identity, but each of them has a different meaning in this process. Cigarettes are primarily an impulse that activates the memory mechanism and refers to an experience shared by a certain generation. Letters, as nostalgic things, are a memento of the past. An abandoned frying pan becomes a contribution to reflection on the relationship between people and things. Each of the described items forces the author to interpret the past in a specific way, and thus also the present.

#### KEYWORDS

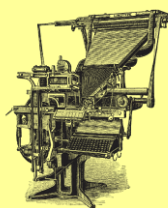
autobiographical memory, identity, things, memory carriers, self-understanding, nostalgia

#### BIBLIOGRAPHY

- Barthes R., *Światło obrazu, Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008.
- Baudrillard J., *The system of objects*, London 2000.
- Brzeziński D., *Utopijne powroty do przeszłości: młode pokolenie wobec zwrotu nostalgicznego*, [w:] *Utopia a edukacja*, t. 4, red. R. Włodarczyk, Wrocław 2020.
- Czapliński P., *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec „mimesis”*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska, Poznań 1999.
- Czapliński P., *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001.
- Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska, Poznań 1999.
- Domańska E., *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3.
- Domańska E., *O zwrocie ku rzeczom we współczesnej humanistyce (Ku historii nieantropocentrycznej)*, „Roczniki Dziejów Społecznych i Gospodarczych” 2005, t. LXV.

- Jarzębski J., *Historia zapisana w rzeczach (na podstawie prozy współczesnej)*, [w:] *Teraźniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2006.
- Krajewski M., *W stronę socjologii przedmiotów*, [w:] *W cywilizacji konsumpcyjnej*, red. M. Golka, Poznań 2004.
- Małuszak K., *Rzeczy, miejsca, ludzie... Słowo o depozytach i katalizatorach pamięci w prozie Wiesława Myśliwskiego*, [w:] *Myśl Myśliwskiego. Studia i eseje*, red. J. Olejniczak i in., Katowice 2018.
- Marcinkowski G., *(Nie)zapomniane: (anty)teologia bezużyteczności Waltera Benjamina*, „Tematy z Szewskiej” 2017, nr 1.
- Myśl Myśliwskiego. Studia i eseje*, red. J. Olejniczak i in., Katowice 2018.
- Niedźwiedzka A., *Pamięć autobiograficzna*, [w:] *Tożsamość człowieka*, red. A. Gałdowa, Kraków 2000.
- Ricoeur P., *Czas i opowieść*, t. 3: *Czas opowiadany*, przeł. U. Zbrzeźniak, Kraków 2008.
- Ricoeur P., *Filozofia osoby*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 1992.
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006.
- Skarga B., *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997.
- Sołtys P., *Mikrotyki*, Wołowiec 2017.
- Szyborska W., *Muzeum*, [w:] *Sól*, Kraków 2018.
- Teraźniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2006.
- Tożsamość człowieka*, red. A. Gałdowa, Kraków 2000.
- Utopia a edukacja*, t. 4, red. R. Włodarczyk, Wrocław 2020.
- W cywilizacji konsumpcyjnej*, red. M. Golka, Poznań 2004.
- Zaleski M., *Formy pamięci*, Gdańsk 2004.

JEDNAK



KSIĄŻKI

2021 nr XII

"PRĘDKOŚCI"

STUDIA

OSTATNI BASTION.

O MĘSKICH RELACJACH HOMOSPOŁECZNYCH  
W *SENNIKU WSPÓŁCZESNYM* TADEUSZA KONWICKIEGO

186

ALEKSANDRA STYBOR

**K**ategoria męskości w prozie autora *Małej apokalipsy* jest już częściowo zagospodarowanym obszarem dociekań. Przytoczyć można w tym kontekście artykuł Agnieszki Wróbel „Rozbhysteryzowani swą niemocą” – męskość w twórczości Tadeusza Konwickiego<sup>1</sup>. Pisano również o homospołecznych strukturach – na przykład Anna Szczepańska w tekście *My, mężczyźni. Relacje homospołeczne w sylwach Tadeusza Konwickiego*<sup>2</sup>. Katarzyna Zechenter porusza temat powiązania męskości z kondycją żołnierza w artykule „Prawdziwi mężczyźni” – honor i erotyka w twórczości Tadeusza Konwickiego<sup>3</sup>. Ja z kolei zdecydowałam się pochylić nad tym, jak funkcjonuje w męskich środowiskach homospołecznych, jakimi są wojsko oraz brygada pracowników kolei, główny bohater powieści *Sennik współczesny*, Paweł ps. Stary, a tym samym, jak próbuje określić swoją tożsamość jako mężczyzna<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> A. Wróbel, „Rozbhysteryzowani swoją niemocą” – męskość w twórczości Tadeusza Konwickiego (na podstawie *Sennika współczesnego*), „Teksty Drugie” 2015, z. 2.

<sup>2</sup> A. Szczepańska, *My, mężczyźni. Relacje homospołeczne w sylwach Tadeusza Konwickiego*, [w:] *Kompleks Konwicki*, red. A. Fiut, T. Lubelski, J. Momro i A. Morstin-Popławska, Kraków 2010.

<sup>3</sup> K. Zechenter, „Prawdziwi mężczyźni” – honor i erotyka w twórczości Tadeusza Konwickiego, [w:] *Kompleks Konwicki*, dz. cyt.

<sup>4</sup> W pracy cytuję za wydaniem T. Konwicki, *Sennik współczesny*, Warszawa 2010. W tekście stosuję skróty: SW,

Używając terminu „homospoleczność” rozumianego jako relacja osób jednej płci, którą łączą różnorodne związki, odwołuję się do koncepcji Eve Kosofsky Sedgwick. Autorka *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985) oraz *Epistemology of the Closet* (1990) zauważa, że w XIX wieku nastąpił w kulturze europejskiej gwałtowny zwrot w obrębie dyskursów tożsamości płciowej – to, co męskie, zostało gwałtownie rozdzielone od tego, co homoseksualne. Z tego też względu nastąpiło wyparcie homoseksualizmu z przestrzeni zjawisk akceptowalnych w strefę społecznego zakazu, tabu i niedopowiedzenia, a męskie relacje, jeżeli wciąż chcą wpisywać się w dyskurs hegemonicznej męskości, nie mogą mieć seksualnego wydźwięku<sup>5</sup>. Konsekwencją tego jest swoista paranoja mężczyzn, którzy za wszelką cenę chcą odgrodzić się od tego, co może rzucić na nich podejrzenie homoseksualizmu. Na tę „paranoję” chciałabym między innymi zwrócić uwagę w swoim artykule, obserwacje Sedgwick łącząc z refleksjami Tomasza Tomasika ujętymi w książce *Wojna – męskość – literatura*<sup>6</sup>. Konstytutywne będzie dla mnie zawarte w tej ostatniej pracy stwierdzenie, że

mężczyzna zasługuje na społeczne uznanie tylko wtedy, gdy potrafi wykazać się bohaterstwem na wojnie, gdy dowodzi swej wartości w walce zbrojnej, gdy potwierdza swoje męstwo. To dopiero wojna czyni z niego „prawdziwego mężczyznę”<sup>7</sup>.

Tomasik wiąże ściśle męskość hegemoniczną z wojną, wskazując na silne toposy warunkujące to powiązanie. Istotną rolę w tym względzie odegrały według badacza twórczość Homera, opiewającego w *Iliadzie* wzorzec odważnego wojownika, nigdy nieuchylającego się od udziału w walce („męskość heroiczna”), a także poezja Tyrteusza budująca wzorzec walki ofiarnej, w którą wpisana jest śmierć na polu bitwy jako najwyższa wartość („męskość ofiarnicza”). Tomasik nie zapomina także o etosie rycerskim tworzącym obraz pięknej, romantycznej wojny w obronie wartości, jak na przykład w *Pieśni o Rolandzie*<sup>8</sup>.

Momentem, w którym etos rycerski przybrał kształt zbiorowego fantazmatu i utrwalił się w dyskursie, jest epoka romantyzmu, która wykształciła wizję wojownika szlachetnego, odważnego, idącego na wroga ze swoimi braćmi w niedoli pomimo pewnej śmierci, bo ta i tak będzie dla niego chwalebna. Wizja takiej męskości była tak silnie osadzona w świadomości polskiego społeczeństwa, że to z nią na sztandarach szli do walki młodzi mężczyźni jeszcze w czasie II wojny światowej. Dopiero na polu bitewnym następowało brutalne zetknięcie z rzeczywistością wojny brudnej,

---

po przecinku podaję numer strony.

<sup>5</sup> Męskość hegemoniczną rozumiem za Raewyn Connell jako zbiór cech (zmiennych w zależności od upływającego czasu) składających się na dominującą w danym społeczeństwie wizję męskości. Por. R. W. Connell, *Masculinities*, Berkeley and Los Angeles 2005, s. 76.

<sup>6</sup> T. Tomasik, *Wojna – męskość – literatura*, Słupsk 2013; koncepcje Kosofsky Sedgwick streszczam natomiast na podstawie: B. Warkocki, *Pamiętnik z okresu dojrzewania. Gombrowicz – queer – Sedgwick*, Warszawa 2018 oraz E. Kosofsky Sedgwick, *Męskie pragnienie homospoleczne i polityka seksualności*, przeł. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9 i 10.

<sup>7</sup> T. Tomasik, dz. cyt., s. 56.

<sup>8</sup> Por. tamże, s. 57–62.

niesprawiedliwej, nieheroicznej. Postawę taką reprezentował zarówno sam Tadeusz Konwicki, jak i bohater *Sennika współczesnego*, Paweł, „Stary”.

### Paradygmat militarny – inicjacja

Interesującym momentem w biografii Pawła jest jego pierwsze doświadczenie na polu walki, które przelamuje heroiczną konwencję jej opisu. Wojciech Śmieja zauważa, że w legendzie romantycznej, zagarniającej męskie wyobrażenia o paradygmatach męskości na początku XX wieku, walka jest rytuałem inicjacyjnym militarnie zorientowanej męskości<sup>9</sup>. Z tego względu sposób, w jaki Paweł przechodzi ten rytuał, będzie stanowił fundament jego męskiej tożsamości:

Odcignąłeś kurek. Rękojeść szybko zwilgotniała od twojej kurczowo zaciśniętej dłoni. Słyszeliście własne serca. [...] A później wszystko potoczyło się w chaotycznym porządku. Błysnęła seria, której nie słyszałeś zaszokowany nieznaną emocją. (SW, s. 148)

Na pierwszy plan wysuwa się tu przerażenie bohatera. Nie jest to dzielny wojownik, który do walki staje mężnie niczym (przywoływany przez Tomasika jako wzór męstwa na polu bitwy) Achilles<sup>10</sup>. W dalszej części otrzymujemy opis chaosu bitewnego, który nie ma nic wspólnego z „wojennym planowaniem”. Kiedy bohater decyduje się w końcu wziąć realny udział w bitwie i wystrzelić („resztką świadomości, a właściwie ostatkiem ambicji” [SW, s. 149]), widać, że strzał jest aktem desperacji, bohater jest niesiony emocjami, nie chłodną kalkulacją, i trafia w... najmłodszego kolegę z oddziału, piętnastoletniego Pyzia. Oczywiście nie można mówić tu o zdradzie, Paweł robi to nieświadomie. Jednak przebieg pierwszej walki kładzie znaczący cień na jego męskiej tożsamości. Bohater bowiem nie wypełnia roli powierzonej mu przez wojenną wspólnotę homospołeczną: nie walczy „na śmierć i życie”, a zabiciem kompana rozsadza ideę męskiego braterstwa broni<sup>11</sup>. Nie udaje mu się przejść rytuału inicjacyjnego lub też przechodzi go w sposób niepełny<sup>12</sup>.

Możliwe, że właśnie dlatego dalsze losy Pawła w partyzantce naznaczone są piętnem porażki. Liczne samowolne akcje stanowią powielenie schematu zaobserwowanego wcześniej w fabule powieści (atak na sierżanta czy sytuacja „pierwszego egzaminu”) – bohater własną klęskę męskości i honoru próbuje przykryć inicjatywami pozornie bohaterskimi. Wysadza w powietrze łaźnię pełną bezbronnych, nagich żołnierzy niemieckich, następnie przeprowadza zorganizowany napad

<sup>9</sup> W. Śmieja, *Hegemonia i trauma. Literatura po 1945 roku wobec przemian męskości*, [w:] *Formy męskości*, red. A. Dziadek, F. Mazurkiewicz, Olsztyn 2018, s. 355.

<sup>10</sup> T. Tomasik, dz. cyt., s. 58.

<sup>11</sup> Tamże, s. 29.

<sup>12</sup> Anna Szczepańska w swoim tekście również zwraca uwagę na okres partyzancki. Wspomina o nim jednak na zasadzie obrządku – odłączenia od kobiet, izolacji w grupie rówieśniczej. Por. A. Szczepańska, dz. cyt., s. 256.

na kolej niemiecką. Sam jednak nie strzela wówczas ani razu (po akcji: „poprawiam automat i dopiero teraz konstatuje, że mój jest czysty, a ich broń jest oszroniona, bo była rozgrzana” [SW, s. 243]), a na swojego towarzysza broni, którego traktuje jak młodszego brata, zrzuca najtrudniejsze zadanie – rozstrzelanie jeńców niemieckich. Interesujący jest również fakt, że w tej scenie nie otrzymujemy literalnego opisu walki. Niemieccy żołnierze się w niej nie pojawiają, za to obserwujemy reakcje przerażonych cywili – pracowników kolei. Napad ten był przeprowadzony wbrew rozkazom dowódców, podobnie rozstrzelanie jeńców. Za organizację nie tylko tego, ale i wielu innych Paweł zostaje wydalony z oddziału. A czy może być coś bardziej upokarzającego dla żołnierza niż sprowadzenie go z powrotem do roli cywila? Na „polu bitwy” Paweł nie okrywa się męstwem i chwałą, a doznaje porażki i staje się przedmiotem wzgardy.

### Paradygmat socjalistyczny – praca a walka

Drugą męską grupą homospołeczną, w której funkcjonuje Paweł, jest jego późniejsze środowisko pracy. Mężczyźni Doliny<sup>13</sup> budują torowisko dla kolei, dzięki czemu teoretycznie mają swój wkład w odbudowę i rozbudowę leżącego jeszcze w powojennych gruzach państwa.

Warto w tym miejscu odwołać się do artykułu Sławomira Buryły „*Prawdziwi*” *mężczyźni. O prozie socrealizmu i jej kontynuatorach*. Traktuje on o próbie przeistoczenia tożsamości opierającej się na walce w męskość, której podstawą jest praca. „Prawdziwy” mężczyzna – jak zauważa badacz – nie będzie ginął, broniąc ojczyzny, będzie przelewał swój pot i krew na rzecz rozbudowy państwa, na rzecz lepszej przyszłości:

Jeśli nawet nie werbalizowano tego wprost, to presja obrazów literackich, kinowych, plakatów nie pozostawiała wątpliwości, kto jest prawdziwym mężczyzną; tym, który nie żyje wspomnieniami o partyzanckiej i konspiracyjnej przeszłości, ale mierzy się z teraźniejszością w imię lepszej przyszłości. Jego atrybutem staje się już nie nagan i karabin maszynowy, ale kielnia i kilof<sup>14</sup>.

Męskość performowana według wzorca socrealistycznego nie znajduje się na antypodach swego militarnego odpowiednika: mechanizmy jej budowania opierają się na podobnej zasadzie, zmienia się jedynie rytuał inicjacyjny. Jak dalej wskazuje Buryła, socrealizm wykorzystywał frontową retorykę: praca „ociekala” potem i krwią, budowała braterskie więzi homospołeczne i wiązała się ze stałą rywalizacją z wrogiem – burżuazją i Zachodem. Wydaje się zatem, że bohaterowie *Sennika współczesnego* otrzymują jedynie pozorną propozycję przeobrażenia, odejścia

<sup>13</sup> Terminu „Dolina” używam na określenie nienazwanej przestrzeni miasteczka i otaczającego go lasu, w których Paweł funkcjonuje w głównym toku narracji. Więcej o Dolinie Por. J. Walc, *Nieepickie powieści Tadeusza Konwickiego*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 1, s. 85–108.

<sup>14</sup> S. Buryła, „*Prawdziwi*” *mężczyźni. O prozie socrealizmu i jej kontynuatorach*, [w:] *Formy męskości*, dz. cyt., s. 307.

ku alternatywnym idealom, a my – czytelnicy – możemy obserwować ich pracę niczym kolejne pole walki.

Powieściowi mężczyźni wspólnie budują torowisko dla kolei – jednego z najbardziej jaskrawych symboli epoki stalinizmu – a tym samym powielają jeden z podstawowych tematów „produkcyjniaków”, które formowały wartości tamtych czasów. Jak pisze Wojciech Tomasiak:

Na początku lat 50. miejsce „przy torze kolejowym” znaczyło: tam, gdzie rodzi się Historia, gdzie człowiek – wypowiedziawszy uległość naturze – tworzy świat stokroć lepszy. Przede wszystkim jednak taki, nad którym może sprawować kontrolę<sup>15</sup>.

Kolej jest mocą, energią, startem, środkiem podróży ku nowemu, a przede wszystkim daje kontrolę i władzę. Nietrudno zauważyć, że wszystkie te wyrażenia powiązane są z tym, co kulturowo męskie. Zatem już na tym poziomie możemy interpretować pracę przy konstruowaniu linii kolejowej jako pracę nad męskością.

Wydaje się, że budowa kolei jest jedyną aktywnością, której oddają się Pac, Krupa i Paweł na przestrzeni powieści. Nadzoruje ich torowy, Dobas-Dębicki. Warto przy tym zwrócić uwagę na rozkład sił – bohater związany niegdyś z partią zajmuje wyższą pozycję niż pozostali członkowie grupy wypełniający tradycyjnie pojmowane męskie wzorce, czyli byli partyzanci oraz arystokrata.

Sama praca zostaje przedstawiona w sposób osobliwy. Bohaterowie wydają się częściej odpoczywać niż rzetelnie wykonywać obowiązki robotnika, co dopiero mówić o ambicjach przodownictwa, które przecież przy powieleniu socrealistycznego obrazu powinny się pojawić. Wizerunek robotników jest zatem niejednoznaczny, im bliżej się mu czytelnik przygląda, tym wyraźniej dostrzega, jak bardzo odbiega on od socjalistycznego ideału pracy. Warto zatem przeanalizować, co odciąga robotników od obowiązków i jaki może mieć wpływ na ich spełnienie się w obowiązującym męskim dyskursie.

Przede wszystkim trzeba zwrócić uwagę na wielopłaszczyznowe skonfliktowanie grupy. Na przykład napięcie między Krupą a torowym Dobasem znacząco rzutuje na jakość robót. „No panowie, czas zapalić. Robota nie lubi pośpiechu” (SW, s. 33) – mówi Jasiak Krupa w pierwszej scenie na budowie, a później zresztą najczęściej z pracujących zachęca do odpoczynku, jakby na złość torowemu. Mężczyźni nie są w stanie odgrodzić się od swojej przeszłości, emocje rzutują na wyniki pracy<sup>16</sup>. Napiętą atmosferę eskaluje jeszcze hierarchia, w której skłóceniu stoją na nierównej pozycji: nadzorca – pracownik fizyczny.

Torowy zatem występuje tutaj jako przedstawiciel władzy, której decyzja o zbudowaniu tamy będzie skutkowałą zalaniem Doliny. Bocznicą ma posłużyć wywiezieniu mieszkańców, jest częścią

<sup>15</sup> W. Tomasiak, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Toruń 2015, s. 311.

<sup>16</sup> Nad bohaterami wisi widmo zatargu z czasów wojennych lub powojennych: torowy wypomina Krupie, że służył pod Huniadem, a jak pośrednio wynika z historii, oddział Huniadego zabił rodzinę Dębickiego, prawdopodobnie dlatego, że ten zaczął działać w partii czy też w organach bezpieczeństwa.



planów budowy, a więc i planów zniszczenia rzeczywistości nad Solą. Pojawia się więc wyrwa w socrealistycznej narracji – praca miała służyć odbudowie, miała służyć ludowi, umacniać więzi społeczne, dawać człowiekowi moc. Tutaj jest opresyjna, zapowiada zniszczenia i chaos. Pociągami miejscowi odjadą ku nowemu, lecz nie będzie to skutkiem ich decyzji.

Wydawać by się mogło, że mieszkańcy Doliny powinni zaprotestować przeciwko przymusowej migracji. Tak się jednak nie dzieje – mężczyźni przecież uczestniczą w budowie. Tu jednak pojawia się pytanie, czy nie potraktować ciągłego porzucania pracy jako formy sabotażu? Jeżeli nieświadomego, to może w sferze symbolicznej? Wpisuje się to w dyskurs męskości militarnej, w końcu powodem walki jest nie tylko chęć bohaterstwa albo ekspansji, ale również pierwotna obrona własnego terytorium. Znaczące jest również, że inicjatorem buntu jest były żołnierz, a jego celem – torowy występujący jako przedstawiciel agresora-niszczyciela.

Mimo wszystko ciężko nazwać klótnie torowego z Jaśkiem zaciętą walką o teren. Jest to zaledwie cień buntu, który „prawdziwy” mężczyzna w obronie swojego terytorium powinien wywołać: nie ma tu krwi, nie ma ofiar. Lenistwo czy złośliwość, które prawdopodobnie leżą u podstaw zachowania Jaśka Krupy, już nie przystają w żaden sposób do koncepcji mężczyzny walczącego. Co więcej, opisaną przed chwilą szansę buntu sprowadzają do karykatury tego, co powinno się wydarzyć. Nieuchronność zakończenia budowy stwarza doskonale możliwości do narodzin prawdziwie romantycznej rewolty, do przelania krwi za ojczyznę. Dopelnilby się tu wzorzec tyrtejski, w którym najistotniejsze jest pełne poświęcenie dla sprawy, nie wygrana, lecz przelana krew<sup>17</sup>. Paweł ma szansę zostać bohaterem w wojnie o ocalenie Doliny, szansy tej jednak nie wykorzystuje i wraz z innymi powoli buduje bocznice.

Jaśiek Krupa skonfliktowany jest również z hrabią Pacem. Nie do końca wiadomo, co spowodowało pierwszy zatarg między nimi, a ich wzajemna niechęć wydaje się być reprezentatywna dla dwóch różnych warstw społecznych. Pac próbuje ukryć swoje arystokratyczne pochodzenie, lecz fałsz ten z satysfakcją wypomina mu Krupa. Wyraźnie widać tu celowe rozbitcie dyskursu socrealistycznego. Tomasiak pisze, że na polu walki tworzą się silne więzi homospołeczne, które wyraz znajdują w idei żołnierskiego braterstwa<sup>18</sup>. Wzorce socrealistyczne również zakładają podobną zależność: połączenie wszystkich, niezależnie od pochodzenia, we wspólnej pracy. Powielana jest zatem wartość braterstwa. Przypadek Paca i Krupy przeczy możliwości spełnienia się tej idei w formie narzucanej przez socrealistyczny dyskurs, tym bardziej że wspólny wróg, przeciwko któremu mężczyźni chwilowo się jednoczą, to... inni robotnicy. Są to przyjezdni budowniczości tamy, którzy z racji swojego zajęcia występują w roli agresorów. Niechęć

<sup>17</sup> T. Tomasiak, dz. cyt., s. 60–61.

<sup>18</sup> Tamże, s. 29.

mieszkańców Doliny w stosunku do nich i narastający konflikt między obiema grupami są więc w pewnym sensie naturalne. Warto zaznaczyć, że mamy tu do czynienia z dekonstrukcją socjalistycznego mitu koniunktury robotniczej, w obliczu której wszyscy ramię w ramię pracują na rzecz odbudowy państwa. Zamiast budowy nowej rzeczywistości u Konwickiego odsłania się obraz zagłady starego świata.

Konflikt robotniczy można, podobnie jak niesnaski torowego z Krupą, interpretować jako formę walki z oprawcą. Analiza i wnioski będą jednak podobne – nikły i pozorny charakter buntu. Opór jest zaledwie symboliczny: sprowadza się głównie do wulgarnych gestów, pogroźek i wyzwisk wymienianych nad symboliczną granicą, jaką tworzy rzeka, która jest zresztą tak płytka, że przyjezdni (czyli mężczyźni spoza Doliny, którym obce są jej przyzwyczajenia, uwikłania i wartości) prowadzeni przez Romusia przepływają się przez nią w bród (SW, s. 116–117). Płynąca rzeka podkreśla symbolicznie, że obu grupom robotników jest bliżej do siebie, niż by się mogło wydawać.

Praca przy budowie kolei jest zatem upokarzająca. Mężczyźni Doliny nie tylko nie mogą uratować miejsca zamieszkania, ale wręcz dokładają, *nomen omen*, swoją cegielkę do zalania całego obszaru. Budując bocznice dla pociągu, tworzą wprawdzie drogę ewakuacyjną dla mieszkańców, jednak wykonują tym samym plan budowy. Są częścią procesu unicestwienia ich własnej rzeczywistości. Dyskurs militarny determinujący mężczyzn jako obrońców domu, plemienia, zostaje tutaj przeniecony. Jak pokazałam wyżej, trudno jest doszukać się w ich działaniach protestu, a nawet jeśli – ma on wymiar tak symboliczny, że aż groteskowy. Paradoksalnie jednak ten sam symboliczny opór przeciwko budowie nie pozwala mężczyznom wpisać się we wzorzec męskości socrealistycznej.

### O pożądaniu

Charakterystycznym epizodem powieści jest zdarzenie, w którym od roboty odrywa mężczyzn przyjsie Reginy, reprezentującej typ kobiety stanowczo niemieszczący się we wzorcach socrealistycznych. Ewa Toniak, analizując w książce *Olbrzymki: kobiety i socrealizm* obrazy kobiet w sztuce lat stalinizmu, zwraca między innymi uwagę, że ciało pozytywnej bohaterki powieści tamtych czasów jest niewidoczne, ewentualnie skromne, nieprzybrane biżuterią, a uwagi narratora skupiają się głównie wokół jej rąk – spierzchniętych od pracy, drobnych, prostych<sup>19</sup>. Tak przedstawiona kobieta jest godną pomocnicą mężczyzny w odbudowie państwa. Toniak pisze dalej, że:

---

<sup>19</sup> E. Toniak, *Olbrzymki: kobiety i socrealizm*, Kraków 2008, s. 87.

Ciało kobiece i kobieca fizjologia [...] lokowane są w tym wypierającym w ogóle cielesność systemie reprezentacji po stronie tego, co abjektalne. Obdarzone nimi zostały, jak już zauważono, bohaterki negatywne. Ich stygmatem najczęściej pozostają uda i piersi. Opis literacki podsuwa często obrazy zagrożenia, czy nawet ataku, z ich strony. Na kartach polskich powieści lat pięćdziesiątych piersi i uda mają zwyczaj [...] panoszyć się i nacierać<sup>20</sup>.

Przyjrzyjmy się z tej perspektywy wybranym opisom Reginy:

Jasne, połyskliwe włosy opierały się na obnażonych ramionach, nierównymi kosmykami zsuwały się co chwila na wielki, przedziwnie rozjaśniony dekolt. [...] Regina poprawiła sennym ruchem fryzurę, a my śledziliśmy z jakąś nienaturalną uwagą jej gest, jej suche, wypełnione elektrycznością włosy, jej białą rękę, jej bezwstydną gorącą pachę (SW, s. 257).

W tym momencie hrabia Pac przemocą wciągnął do pokoju Reginę złą, zaspaną. Zbierała na piersiach dłońmi niezapiętą bluzkę (SW, s. 101).

Rozkraczyła się nad gorącą szyną, a my patrzyliśmy na jej mocne łydki, biodra jak bochny wiejskiego chleba i piersi, których starczyłoby dla każdego (SW, s. 39).

Chociaż jedynie ostatni cytat pochodzi ze sceny, w której następuje przerwanie pracy, widać wyraźnie, że postać Reginy znacząco odbiega od socrealistycznego ideału kobiecości. Jej ciało jest uerotycznione. Bohaterka wydaje się być ciągle rozebrana, jej cielesność wręcz atakuje męskie spojrzenie. Nawet pacha – część ciała abiektalna i odstręczająca – jest silnie naładowana seksualnością („bezwstydną”), co najwyraźniej uwidacznia się w ostatnim cytacie, w którym nietrudno doszukać się seksualnych odniesień. Fakt, że szyna wyznacza trasę pociągu, symbolu fallicznego, sprawia, że staje się ona metonimią członka.

W perspektywie socrealistycznej Regina jest zatem zagrożeniem dla męskości bohaterów. Jej seksualność odciąga od pracy – budulca męskości, a przepelniona erotyzmem Regina, roznieca pożądanie robotników oraz destabilizuje świat męskiego samoopanowania ujawniającego się w wartości pracy.

Na Reginę można jednakże spojrzeć z nieco innej perspektywy. Aby jednak to zrobić, zdecydowałam się przywołać jeszcze jedną kobiecą bohaterkę skonstruowaną przez Konwickiego. Tak jak do pracujących bohaterów przychodzi Regina, tak w wojującej męskiej homospołeczności, jaką stanowi grupa partyzantów, pojawia się Musia-Jaskółka. Jest ona łączniczką i chwilowo zajmuje miejsce w oddziale Korwina. Męscy bohaterowie zdają się jednak za wszelką cenę odgradzać od dziewczyny, pokazując, że nie funkcjonuje ona w tej wspólnotce na tych samych zasadach.

W hierarchicznie zorganizowanym oddziale, Musia, jako kochanka dowódcy, jest dla jego podwładnych niedostępna. Chociaż sama przyznaje, że Korwina nie kocha bardziej niż każdego innego członka oddziału, to za jego partnerkę jest uważana. Partyzanci funkcjonują niczym

<sup>20</sup> Tamże, s. 88.

zwierzęta w stadzie, gdzie jedyna samica dostępna jest wyłącznie dla samca-alfa. Odsyła nas to do pojęcia męskiej hegemonii, która zakłada dominację mężczyzn i subordynację kobiet oraz wskazuje na instrumentalny wymiar kobiety w męskiej percepcji<sup>21</sup>. Stopień realizacji wzorca męskości militarnej (który u Korwina – dowódcy oddziału jest najwyższy) decyduje o przyznaniu prawa do kobiety. Podobnie dzieje się zresztą w przypadku Reginy – choć bohaterka ta wyraźnie wykazuje zainteresowanie Pawłem, a nawet ucieka z Doliny, w końcu musi wyjść za torowego Dębickiego, który w męskiej strukturze jest ponad innymi mężczyznami.

Musi dosadnie przypomina się, że nie funkcjonuje na tych samych zasadach, co reszta członków oddziału. Jej ciało, podobnie jak ciało Reginy, ma głównie seksualny wymiar. „Sznuj się” (SW, 136), słyszy od Korwina, kiedy podciąga bluzkę, aby zdjąć wszy z okolic stanika. Czynność, którą prawdopodobnie pozostali żołnierze wykonują na co dzień (w końcu Musia sama rzuca, że wszy złapała od swoich kolegów), czynność odstręczająca, w wykonaniu Musi staje się niepoprawnie kusicielska.

Podobnie się dzieje, kiedy Musia obejmuje ze współzuciem Starego:

Ten jej odruch ma charakter macierzyński. Czuję się więc jak złodziej. Zastygam bez ruchu, gasząc w sobie dwuznaczne impulsy. Dopiero kiedy ona zasypia, dotykam ostrożnie wargami jej szyi. [...] Zaczynam więc śmieiej całować jej brodę, rozwarłe usta, szorstki meszek na górnej wardze. Ona jest bezbronna, odgradzona snem. Tak kradnę czujnie pieścizoty, pełen dotkliwego wstydu, aż wreszcie zasypiam w jej ciele pachnącym jesiennymi liśćmi (SW, 135).

Chwila słabości głównego bohatera zostaje zamaskowana czynnością seksualną. Dziewczyna śpi, jest bezbronna i nie wyraża zgody na to, co robi Stary. Jest to zatem gwałt, który z natury swej buduje relację dominujący – zdominowany<sup>22</sup>. Charakterystyczne, że Paweł czyni to po przypomnieniu przez dziewczynę o wyrzuceniu go z oddziału, a więc o zdarzeniu kastracyjnym dla jego męskości<sup>23</sup>. Wydaje mi się, że dziewczyna narusza tym na nowo budowaną męskosc bohatera, a także staje się „panią sytuacji”, jest ponad bohaterem. Gwałt na śpiącej dziewczynie byłby próbą przywrócenia naruszonego ładu, w którym kobieta zajmuje niższe od mężczyzny miejsce w hierarchii społecznej.

Musia staje się przedmiotem budującym męską tożsamość bohaterów. Rozgrywa się to dwojako – poprzez podkreślenie silnej dychotomii pomiędzy tym, co dozwolone kobiecie, a tym,

---

<sup>21</sup> „Instrumentalizacja kobiet ma więc na celu uczynienie z nich symbolicznego narzędzia służącego umocnieniu męskiej grupy («męskiej polityki»), opartej na relacjach władzy i dominacji” – M. Skucha, *Męskosc fabrykowna. Rzecz o homospołeczności*, [w:] *Formy męskosci*, dz. cyt., s. 85.

<sup>22</sup> O stosunku seksualnym jako o sposobie wyrażenia społecznej relacji dominacji pisze Pierre Bourdieu. Choć w przypadku Musi i Pawła nie dochodzi do stosunku waginalnego, myślę, że na skutek braku zgody ze strony Musi jeszcze wyraziściej zaznacza się podporządkowujący charakter czynności. Por. P. Bourdieu, *Męska dominacja*, przeł. L. Kopciewicz, Warszawa 2004, s. 29 i nast.

<sup>23</sup> Słowa „kastacyjny” używam tu w rozumieniu metaforycznym – odbierający, podważający, dekonstruujący męskosc.

co dozwolone mężczyźnie (to, co męskie, nie może być kobiece)<sup>24</sup>, oraz poprzez ustawienie jej w roli jedynie obiektu seksualnego.

Reprezentacja Musi i Reginy wyłącznie w seksualnej roli jest bardzo interesująca, jeżeli zestawić ją z przywoływaną na samym początku koncepcją radykalnego cięcia Eve Kosofsky Sedgwick, oddzielającego homoseksualizm od męskości, co skutkuje paranoją i strachem przed posądzeniem o homoseksualizm. Seksualność Musi jest tak często podkreślana, że aż staje się jej wyłączną cechą. Łączyć ją może z mężczyznami relacja wyłącznie erotyczna. Sposób zobrazowania bohaterki przypomina wręcz seksualną obsesję zogniskowaną wokół jej osoby. Żaden mężczyzna nie może być niezainteresowany Musią, bo może jeszcze... zostanie posądzony o homoseksualizm? I jak Paweł matczyzny gest współczucia w popłochu zamienia na zachowanie wykazujące jego dominację, tak drapanie się pod bluzką jest wyzywające, obsceniczne, co musi zostać zaakcentowane. Podkreślmy wzorem narracji, ale też z lekkim przekąsem, że wszyscy mężczyźni oddziału są heteroseksualni – a zatem i „męscy”.

Podobną rolę heteroseksualnego „wytrychu” możemy przypisać również Reginie. Jako obiekt westchnień wszystkich mężczyzn Doliny sprawia, że żaden z nich nie może otrzymać łatki homoseksualisty.

Powrót do wzmiankowanej wcześniej sceny, w której Paweł wysadza łaźnię pełną niemieckich żołnierzy, może wydać się w tym momencie zaskakujący, ale nie jest on bezzasadny. Przyjrzyjmy się uważnie słowom bohatera:

Stanałeś przed ową łaźnią i słuchałeś chciwie tych głosów swawoli, zadowolenia, zwycięskiej świadomości istnienia. [...] A kiedy wrzaski mężczyzn, oszalałych w upojeniu, połączyły się w jeden wielki krzyk uwolnienia, sięgnąłeś do kieszeni i wydobyłeś granaty (SW, s. 151).

Wspólne mycie jawi się w wyobraźni bohatera jako zbiorowa orgia. Niemieccy żołnierze swawolą, pozwalają sobie. Na nich bohater projektuje homoseksualizm, który absolutnie nie przystoi dzielnym żołnierzom-Polakom-mężczyznom. Żołnierz-homoseksualista staje się wrogiem Innym, a – jak zauważył Zygmunt Bauman – Inny

ściągał na siebie głęboko zakorzenione w psychice i podświadomości uprzedzenia, obawy, uczucia wstrętu i obrzydzenia. Nadto jeszcze, postawiony w jednym rzędzie z robactwem, Inny przestawał być podmiotem praw moralnych, zaś sposób jego potraktowania nie był już przedmiotem moralnych ocen<sup>25</sup>.

Taka optyka pozwala Pawłowi podjąć decyzję o wysadzeniu łaźni. Męski honor nakazywałby zmierzyć się z przeciwnikiem oko w oko, potraktować go z szacunkiem, dając równe szanse. Zasadzki i podstęp są kulturowo przypisane kobietom. Wysadzenie więc bezbronnych Niemców miałoby dla bohatera charakter samokastracyjny. Projekcja homofobicznego uprzedzenia pozwala

<sup>24</sup> Szczepańska pisze, że męskość definiuje się przez negację kobiecości. Por. A. Szczepańska, dz. cyt., s. 249.

<sup>25</sup> Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna. Nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa 1995, s. 72.

jednak potraktować przeciwników jako nie-mężczyzn, w relacjach z którymi męski kodeks honorowy nie obowiązuje.

Homoseksualizm na kartach powieści w ogóle nie występuje, przynajmniej jawnie. Aby odnaleźć go, musimy czytać tekst podejrzliwie<sup>26</sup> – jak w przypadku sceny z żołnierzami. Żaden bohater nie jest jednak otwarcie homoseksualny, nawet Ignacy Korsak, który przez większość powieści pozostaje zagadkowym, zdziecinniałym byłym żołnierzem, podporządkowanym nadopiekuńczej siostrze Malwinie, okazuje się mieć bogate doświadczenia z kobietami.

Możemy także na Pawła spróbować spojrzeć „podejrzliwie”. Dostrzeżemy wówczas, że przecież bohater podczas każdego zbliżenia z Justyną myśli o impotencji Jaśka Krupy. Zwrócimy uwagę, że jako jedyny nie biegnie podglądać Reginy, w ogóle Reginy – tak zainteresowanej nim – nie pożąda, a wciąż próbuje rozkochać w sobie niedająca się zdobyć Justynę. Jeśli pójść za sugestiami Zygmunta Freuda z jego studium *Psychoanalityczne uwagi o autobiograficznie opisanym przypadku paranoi (dementia paranoides)*<sup>27</sup>, można odczuć pokusę postawienia tezy o wypieranym przez Pawła homoseksualizmie. Wydaje mi się jednak, że wciąż mamy ku temu za mało przesłanek. Co więcej, logikę Freuda trafnie skrytykował Guy Hocquenghem, zwracając uwagę, że przypadek przez niego opisywany jest raczej opisem homofobii, a niekoniecznie wypieranej homoseksualności<sup>28</sup>. I wydaje się, że to samo możemy powiedzieć o *Senniku współczesnym*.

Uważam, że bohaterowie, a w szczególności Paweł-Stary, czują, że nie wpisują się w paradygmat militarnej męskości. Nie są dobrymi żołnierzami, a później robotnikami, nie bronią swojego terytorium, nie przodują na polu bitwy czy też „na froncie robót”. Rozbijają ideał męskiego braterstwa broni i pracy. Jeśli w ogóle walczą-pracują, to niehonorowo, bez przekonania, nie oddają się temu w pełni. Ostatnim bastionem męskości pozostaje dla nich ostentacyjna tożsamość heteroseksualna, której za wszelką cenę próbują dowieść.

## SUMMARY

The article presents an interpretation of *A dreambook for our time* by Tadeusz Konwicki in the context of cultural studies of masculine identity. Referring to the research conducted by Eve Kosofsky Sedgwick, the author proves that ostentatious manifesting heterosexuality by the protagonists

---

<sup>26</sup> Por. E. Kosofsky Sedgwick, *Czytanie paranoiczne, czytanie reparacyjne, albo: masz paranoję i pewnie myślisz, że ten tekst jest o tobie*, przeł. M. Szcześniak, <http://widok.hmfactory.com/index.php/one/article/view/184/299#sdfootnote1anc>, [dostęp: 01.02.2021].

<sup>27</sup> Z. Freud, *Psychoanalityczne uwagi o autobiograficznie opisanym przypadku paranoi (dementia paranoides)*, [w:] tegoż, *Człowiek a erotyka*, przeł. R. Reszke, D. Rogalski, Warszawa 1996.

<sup>28</sup> Przytaczam za B. Warkocki, dz. cyt., s. 18–19.

of Konwicki's novel is the result of inability to define their identity within the masculine paradigm based on the soldier ethos.

KEYWORDS:

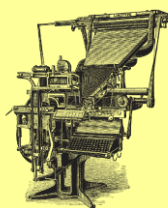
gender studies, identity, trauma, masculinity, Konwicki

BIBLIOGRAPHY:

- Bauman Z., *Wieloznaczność nowoczesna. Nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa 1995.
- Bourdieu P., *Męska dominacja*, przeł. L. Kopciwicz, Warszawa 2004.
- Buryła S., „Prawdziwi” mężczyźni. *O prozie socrealizmu i jej kontynuatorach*, [w:] *Formy męskości*, red. A. Dziadek, F. Mazurkiewicz, Olsztyn 2018.
- Connell R.W., *Masculinities*, Berkeley and Los Angeles 2005.
- Formy męskości*, red. A. Dziadek, F. Mazurkiewicz, Olsztyn 2018.
- Freud S., *Charakter a erotyka*, przeł. R. Reszke, D. Rogalski, Warszawa 1996.
- Freud S., *Psychoanalityczne uwagi o autobiograficznie opisanym przypadku paranoi (dementia paranoides)*, [w:] tegoż, *Charakter a erotyka*, przeł. R. Reszke, D. Rogalski, Warszawa 1996.
- Kompleks Konwicki*, red. A. Fiut, T. Lubelski, J. Momro, A. Morstin-Popławska, Kraków 2010.
- Konwicki T., *Sennik współczesny*, Warszawa 2010.
- Kosofsky Sedgwick E., *Czytanie paranoiczne, czytanie reparatorne, albo: masz paranoję i pewnie myślisz, że ten tekst jest o tobie*, przeł. M. Szcześniak, <http://widok.hmfactory.com/index.php/one/article/view/184/299#sdfootnote1anc> [dostęp: 01.02.2021].
- Kosofsky Sedgwick E., *Męskie pragnienie homospołeczne i polityka seksualności*, przeł. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9 i 10.
- Skucha M., *Męskość fabrykowana. Rzecz o homospołeczności*, [w:] *Formy męskości*, red. A. Dziadek, F. Mazurkiewicz, Olsztyn 2018.

- Szczepańska A., *My, mężczyźni. Relacje homospołeczne w sylwach Tadeusza Konwickiego*, [w:] *Kompleks Konwicki*, red. A. Fiut, T. Lubelski, J. Momro, A. Morstin-Popławska, Kraków 2010.
- Śmieja W., *Hegemonia i trauma. Literatura po 1945 roku wobec przemian męskości*, [w:] *Formy męskości*, red. A. Dzidek, F. Mazurkiewicz, Olsztyn 2018.
- Tomasik T., *Wojna – męskość – literatura*, Słupsk 2013.
- Tomasik W., *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Toruń 2015.
- Toniak E., *Olbrzymki: kobiety i socrealizm*, Kraków 2008.
- Walc J., *Nieepickie powieści Tadeusza Konwickiego*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 1.
- Warkocki B., *Pamiętnik z okresu dojrzewania. Gombrowicz – queer – Sedgwick*, Warszawa 2018.
- Wróbel A., „Rozhisteryzowani swoją niemocą” – męskość w twórczości Tadeusza Konwickiego (na podstawie „Sennika współczesnego”), „Teksty Drugie” 2015, z. 2.
- Zechenter K., „Prawdziwi mężczyźni” – honor i erotyka w twórczości Tadeusza Konwickiego, [w:] *Kompleks Konwicki*, red. A. Fiut, T. Lubelski, J. Momro, A. Morstin-Popławska, Kraków 2010.





TEMATYKA ŻYDOWSKA  
W *A JAK KRÓLEM, A JAK KATEM BĘDZIESZ*  
TADEUSZA NOWAKA

ALEKSY POKLĘKOWSKI

199

**N**a początku rozważań warto powiedzieć, że jako literaturę o tematyce żydowskiej rozumiem tu nie tylko twórczość autorów żydowskiego pochodzenia, lecz – idąc za Józefem Wróblem – także utwory napisane przez autorów niemających korzeni żydowskich, w których wątki żydowskie (w szczególności dotyczące Zagłady), się pojawiają<sup>1</sup>. Do tej drugiej grupy można zaliczyć Tadeusza Nowaka.

Wróbel w swoim zestawieniu utworów o tematyce żydowskiej napisanych w języku polskim wymienia wprawdzie tylko jedno jego opowiadanie, *Mojżesz* z tomu *Przebudzenia*<sup>2</sup>, można jednak ten wybór uznać za niewystarczający. Faktem jest, że w opowiadaniu tym tematyka żydowska wychodzi na pierwszy plan – nie jest to jednak jedyny tego typu tekst Nowaka. Temat ten można bowiem odnaleźć nie tylko w pozostałych utworach z *Przebudzeń* (tu szczególnie w grę wchodzi tytułowe opowiadanie) i (wprawdzie jedynie jako epizod) w powieści *Takie większe wesele*<sup>3</sup>, ale przede wszystkim w *A jak królem, a jak katem będziesz*<sup>4</sup>. Wątek przyjaciela głównego bohatera powieści,

<sup>1</sup> J. Wróbel, *Tematy żydowskie w prozie polskiej 1939–1987*, Kraków 1991, s. 7.

<sup>2</sup> T. Nowak, *Przebudzenia*, Warszawa 1962.

<sup>3</sup> T. Nowak, *Takie większe wesele*, Warszawa 1966.

<sup>4</sup> T. Nowak, *A jak królem, a jak katem będziesz*, Warszawa 1974.

Mojżesza i jego rodziny, jest nie tylko ważny w kontekście znaczenia całej powieści Nowaka, lecz także sam w sobie posiada autonomiczne znaczenie i przesłanie. Tymi właśnie wątkami będę się zajmował, próbując zrozumieć, w jaki sposób zostały przez Nowaka skonstruowane.

O wątkach żydowskich u autora *Psałmów* krótko wspomina Jan Zdzisław Brudnicki:

Nowak niejednokrotnie kreuje też żydowskich bohaterów i przypomina tragedię Żydów w czasie ostatniej wojny. Żydowski folklor w błyskawicznym skrócie aktualizują u niego motywy biblijne<sup>5</sup>.

Badacz zwraca uwagę na bardzo ważną kwestię, to znaczy sprawę aktualizowania (a także przetwarzania, odwracania) motywów biblijnych w kontekście tematyki żydowskiej, która ma cechować pisarstwo Nowaka. Do tej problematyki, póki co tylko zarysowanej, jeszcze powrócę

Wróbel, podsumowując współczesną mu literaturę podejmującą problematykę żydowską, podkreśla:

W tej różnorodności jedno jest ich twórcom wspólne: poszukiwanie tożsamości, próby odnalezienia się we współczesnym świecie poprzez sięganie do kulturowych korzeni, obrona przed unifikacją i dezindywidualizacją, które niesie cywilizacja<sup>6</sup>.

Wszystko to można odnaleźć we wczesnej prozie autora, który, sam nie będąc pochodzenia żydowskiego, przywołuje jednak polskich Żydów jako ważnych dla niego i dla treści, o których próbował opowiedzieć. Czyniąc z tematu żydowskiego jeden z wątków, sposobów powrotu do swoich korzeni, aby spróbować zrozumieć samego siebie, a przez to powiedzieć coś o uniwersalnym losie wszystkich ludzi.

Eugenia Prokop-Janiec zauważa, że w ostatnich czasach badacze stosunków polsko-żydowskich większą uwagę poświęcają nie temu, jak odizolowane były obie społeczności, ale temu, jaki był ich wzajemny kontakt, i w jaki sposób był budowany. Podkreśla, że ta drogą starano się zaakcentować, że kultura żydowska na ziemiach polskich stanowiła jedną z wielu wzajemnie przenikających się kultur<sup>7</sup>.

Wydaje się, że w literaturze takiego podejścia można doszukiwać się od dłuższego czasu, zdecydowanie ujawnia się ono u Tadeusza Nowaka. Jak spróbuję pokazać, pisarz dążył do ukazania jak „inni”<sup>8</sup>, czyli w tym przypadku osoby różniące się od mieszkańców wsi, w pewnych momentach stawali się „swoimi”. Jednocześnie wydaje się to być wyrazem całości zarówno losów żydowskich, jak i relacji katolicko-żydowskich, przed, w trakcie, i zaraz po II wojnie światowej. Nowak próbował

<sup>5</sup> J.Z. Brudnicki, *Tadeusz Nowak*, Warszawa 1978, s. 68.

<sup>6</sup> J. Wróbel, dz. cyt., s. 7.

<sup>7</sup> E. Prokop-Janiec, *Kulturowe i literackie kontakty polsko-żydowskie*, [w:] *Polacy-Żydzi. Kontakty kulturowe i literackie*, red. E. Prokop-Janiec, Kraków 2014, s. 11.

<sup>8</sup> Już Alicja Fidowicz podejmowała temat „Innych” u Tadeusza Nowaka. Podkreślała, że nie trzeba ich szukać w dalekich zakątkach świata, że mogą być tu i teraz – tak zwani „oswojeni Inni”, wyróżniający się tożsamością etniczną czy religijną. Zwracała uwagę, że u Nowaka dotyczy to Tatarów (w *Obcoplemiennej balladzie*) oraz przede wszystkim – Żydów. Por. A. Fidowicz, *Wiejskie dziecinstwo. Branko Ćopić i Tadeusz Nowak*, Kraków 2018, s. 77–78.

pokazać, jak ważna była kultura żydowska w kontekście kultury wiejskiej, a także jak wielką pustkę po sobie zostawiła po wojnie.

Laura Quercioli Mincer, pisząc o *Czarnych Sezonach* Michała Głowińskiego, zwraca uwagę że: „[...] struktury narracyjne i idee odziedziczone po świecie klasycznym zatracają swoją funkcjonalność i okazują się przeraźliwie nieadekwatne przy opisie Zagłady”<sup>9</sup>. Spostrzeżenie to można także odnieść do prozy Tadeusza Nowaka. Daleko jest jego pisarstwu do nurtu realistycznego. Autor sam wspominał, że nigdy szczególnie nie przepadał za tego typu prozą<sup>10</sup>. Swoją karierę literacką zaczynał jako poeta i także w późniejszych latach życia poezji nigdy całkiem nie porzucił<sup>11</sup>. Nie pozostało to bez konsekwencji dla jego prozy. I tak na przykład Roch Sulima uznaje niejako wczesną epikę Nowaka (w szczególności tom opowiadań *Przebudzenia*) za komentarz do jego poezji, uzupełniający jej znaczenia<sup>12</sup>. Jan Zdzisław Brudnicki także wskazuje na silne powiązania prozy Nowaka z jego poetycką twórczością, twierdząc wręcz, że stanowi w pewien sposób jej przedłużenie. Zdaniem badacza pisarz korzystał z tego samego języka zarówno w poezji, jak i we wczesnej prozie<sup>13</sup>. Sam Nowak był w pełni świadomy tych zależności. Podkreślał, że czuje się przede wszystkim poetą, że proza i poezja są dla niego właściwie nie do rozdzielania, i że ma cały czas jedną wyobraźnię – jedynie trochę inaczej wyrażaną w prozie, a inaczej w poezji<sup>14</sup>. Uważał także, że ten sposób „poetyzowania” prozy może mieć źródło w różnego rodzaju gawędach ludowych, w których specjalizował się jego ojciec<sup>15</sup>.

Wszystkie te uwagi są istotne w kontekście *A jak królem, a jak katem będziesz*. Styl prozy wyrastający z poezji, niejednoznaczny język, kreujący nie do końca realistyczną rzeczywistość – wszystko to może być uznane, idąc za wnioskami Quercioli Mincer na temat twórczości Głowińskiego, za najbardziej odpowiedni sposób opisywania wątków żydowskich.

W 1959 roku – wspominał Nowak – zacząłem pisać krótkie, zwarte opowiadania, głównie o dzieciństwie, o chłopięcych latach. W trzy lata później ukazały się one w tomie *Przebudzenia*. Nie była to jednak pełna książka. Teraz mogę powiedzieć, że napisałem taką książkę, którą chciałem napisać. Myślę o *A jak królem, a jak katem będziesz*<sup>16</sup>.

<sup>9</sup> L. Quercioli Mincer, *Ojczyzny ocalonych. Powojenna literatura żydowska w Polsce i we Włoszech*, Lublin 2009, s. 40.

<sup>10</sup> H. Cyganik, *O poezji prozy w bogactwie języka widzianej*, [w:] *Spowiedź wyobraźni (szkice i rozmowy)*, red. A. Jarzyna, Kraków 2014, s. 178.

<sup>11</sup> W. Kawiński, *Rozmowa z Tadeuszem Nowakiem*, [w:] *Spowiedź wyobraźni...*, s. 131. Nowak po latach nie miał najlepszej opinii o swoich dwóch pierwszych tomikach wierszy – *Uczę się mówić* i *Porównaniach*, wyżej sobie ceniąc swoje wcześniejsze liryki niezbrane w żadnym tomiku. Niechęć ta sięgała tak głęboko, że za swój właściwy poetycki debiut uznawał tomik *Prorocy już odchodzą*: „Sądzę, że utwory z owych lat czterdziestych były o wiele ciekawsze i literacko, i problemowo, od wierszy zamieszczonych w książeczce debiutanckiej. Jakoż tom *Uczę się mówić* zawierał sporo «śniedzi socrealistycznej», dlatego tę pozycję, jak i w rok później wydane *Porównania* nie uważam (tego zdania są także krytycy piszący o mojej poezji) za pierwszy debiut, a za właściwy debiut tom *Prorocy już odchodzą*”.

<sup>12</sup> R. Sulima, *Tadeusz Nowak. Zarys twórczości*, Warszawa 1986, s. 82.

<sup>13</sup> J.Z. Brudnicki, dz. cyt., s. 148–149.

<sup>14</sup> Z. Polsakiewicz, *Pasja moralisty*, [w:] *Spowiedź wyobraźni...*, s. 116.

<sup>15</sup> K. Kania, *O chłopkim i poetyckim wędrowaniu*, [w:] *Spowiedź wyobraźni...*, s. 257.

<sup>16</sup> J. Żurek, *Nie oddzielam poezji od prozy*, [w:] *Spowiedź wyobraźni...*, s. 216.

Mowa tu o powieści wydanej w 1968 roku, która stanowi swego rodzaju kulminację wszystkich wątków pojawiających się do tego momentu w prozie autora. Mamy więc w niej między innymi „ludzi zza rzeki” (niczym w *Obcoplemiennej balladzie*<sup>17</sup>), wydarzenia sprzed i z czasów wojny, narrację w pierwszej osobie, oraz, oczywiście, tak charakterystyczny dla Nowaka precyzyjny, pełen metafor i przenośnych znaczeń język. W powieści wszystkie te cechy ulegają rozwinięciu – jest ich więcej, są bardziej rozbudowane. Dotyczy to także wątku żydowskiego. Powróci więc bohater o imieniu Mojżesz z *Przebudzeń* (tym razem jednak przynajmniej o pokolenie starszy), powróci – najbardziej chyba rozwinięty – motyw budowania wspólnoty między Polakami różnych wyznań, jak i wątek zniszczenia kultury żydowskiej.

Akcja powieści rozpoczyna się jeszcze przed wybuchem II wojny światowej. Poznajemy głównego bohatera – Piotra – jako „Chytrego”, który śpiewa w chórze kościelnym i podkrada zwierzynę sąsiadom. Zaleca się do dziewczyn, Heleny i Marysi, ma także przyjaciół – Mojżesza i Stacha. Kiedy wybuch wojna, wszyscy trzej biorą udział w kampanii wrześniowej. Stach ginie, a Mojżeszowi i Piotrowi udaje się wrócić. Pojawia się w ich wsi oddział partyzancki, do którego wstępuje Piotr. Wkrótce dopadną go rozterki moralne – ma problem z wykonywaniem egzekucji na skazanych, uznaje to za coś mniej odpowiedniego niż zabicie przeciwnika w walce. Czuje się nie żołnierzem, a mordercą. Prześladowają go wizje zabitych ludzi oraz przyjaciół, w tym i Mojżesza, który, znaleziony w lesie przez obławę, popełnia samobójstwo. W końcu Piotr się żeni, wojna się kończy, a na świat przychodzi jego syn. Kazimierz Nowosielski ostatnie sceny powieści uznaje za szczęśliwe zakończenie. Sztylet, oznaczający zabijanie w podstępnie, zostaje obmyty w wodzie, w której było kąpane nowo narodzone dziecko Piotra. W ten sposób śmierć, także Mojżesza, miałaby zostać unieważniona, a życie okazać zwycięską siłą<sup>18</sup>.

Brudnicki, pisząc o *A jak królem, a jak katem będziesz*, wskazał na kilka struktur formalnych, z których zbudowana jest powieść. Według badacza pojawia się więc nawiązanie do legendy zbójckiej (na początku utworu), saga ojciec – syn – wnuk, romans poprowadzony wedle schematu pieśni ludowej, wreszcie – co dla nas najważniejsze – jako samodzielłą część wyodrębnia on „przypowieść o trzech przyjaciółach: Piotrku, Stachu zza wody i Żydzie Mojżeszem”<sup>19</sup>. Jest więc Mojżesz przyjacielem głównego bohatera, jest też żołnierzem i jest muzykiem – należy do rodzinnej kapeli weselnej. Jego znajomość z Piotrem rozpoczęła się parę lat przed wydarzeniami znanymi z powieści, poznali się podczas werbunku w okolicznym powiatowym miasteczku. To właśnie na postaciach Mojżesza i jego rodziny będą opierały się wątki żydowskie w *A jak królem, a jak katem będziesz*.

<sup>17</sup> T. Nowak, *Obcoplemienna ballada*, Warszawa, 1963.

<sup>18</sup> K. Nowosielski, *Ryzyko obecności. Doświadczenie biograficzne i powieść chłopska*, Warszawa 1983, s. 116.

<sup>19</sup> J.Z. Brudnicki., dz. cyt., s. 155.

### Ci ze wsi i ci z za lasu

Wątki żydowskie u Nowaka, zarówno te z opowiadań, jak i te z powieści, łączy właśnie skomplikowana problematyka pojmowania polskich żydów albo jako swoich, albo jako obcych. W *A jak królem, a jak katem będziesz* motyw ten jest szczególnie rozwinięty, a pierwszy raz widać to w scenie przybycia kapeli żydowskiej na wesele. Z początku są muzycy obcymi podwójnie: nie dość, że są spoza wsi, gdzieś „z za lasu, z drewnianego miasteczka”, to jeszcze różnią się i ubiorem, i obyczajem – trzeba przecież specjalnie dla nich przygotowywać koszerne jedzenie. Z mieszkańcami wsi łączą się w jedną wspólnotę dopiero wtedy, kiedy zaczynają grać. „Jakoż ową nutę potrafili wyjmować tak, żeby Bóg dał wszystkim takie wyjmowanie sadu spod kopnego śniegu, koronki z motka lnu, złotego szczygła z kawalka akacji” – czytamy w powieści<sup>20</sup>. Okazuje się bowiem, że pomimo swej odmienności owi inni „z za lasu” są takimi samymi ludźmi jak weselnicy. W czasie wesela wytwarza się poczucie braterstwa, wspólna zabawa wysuwa na pierwszy plan podobieństwa, a nie różnice. Wyrazem tego jest śpiew Piotra przy akompaniamencie kapeli żydowskiej. W tym momencie okazuje się, że podział na tych ze wsi i tych z za lasu, na swoich i obcych jest tylko pozorny, powierzchowny. Obie grupy, zachowując przecież swoje dla siebie cechy ubioru i tradycji, tworzą wspólnotę.

Obok wątku weselnego motyw budowania wspólnoty powraca raz jeszcze, tym razem w opozycji do nowych innych – czyli Niemców. Wybucho wojna, na którą Piotr wyrusza wraz z chłopakiem z nad wody, Stachem, oraz z Mojżeszem. Wiąż między Polakami, katolikami i tymi wyznania mojżeszowego, w ramach jednej grupki chłopaków, wytwarza się w obliczu hitlerowskiego zagrożenia. W obrębie tej wspólnoty Mojżesz cały czas zachowuje swoją tożsamość – odmawia wizyty u fryzjera, który miałby ściąć jego pejsy i włosy, przygrywa też regularnie na klarncie, co spotyka się z delikatnymi kpinami ze strony pozostałych żołnierzy. Jednocześnie jednak przynależy do grupy. Szczególnym tego podkreśleniem jest zestrzelenie niemieckiego samolotu. Później już, po powrocie z wojennej tułaczki, Piotr zauważy, jak dużym szacunkiem i przyjaźnią otoczony jest Mojżesz przez chłopów z zamieszkaną głównie przez Polaków-katolików wsi, kiedy ci dowiadują się o zestrzeleniu przez niego niemieckiej maszyny.

Nowak w swojej powieści bardzo mocno podkreśla potrzebę zarówno Mojżesza, jak i jego rodziny zachowania tradycji własnej kultury. Nierealistyczny obraz żołnierza armii polskiej w pejsach i jarmulce nie wynika z braku pamięci czy niewiedzy autora, a właśnie z chęci podkreślenia, że możliwa jest polska, żydowsko-katolicka wspólnota bez pozbawiania którejkolwiek z grup ważnych dla nich atrybutów.

---

<sup>20</sup> T. Nowak, *A jak królem, a jak katem będziesz...*, s. 59.

## Klarnet

Tymczasem atrybuty te od momentu wybuchu wojny będą regularnie negowane. Pierwszy tego sygnał można zauważyć zaraz po otrzymaniu przez bohaterów wezwań do wojska. Mojżesz wyrusza na wojnę, mówiąc że ponoć wzięli go do orkiestry. Początkowo wraz z nim wyrusza także cała jego rodzina. Ojciec, Abraham, uzasadnia swoją decyzję w taki sposób: „Nie dasz rady sam. Takie wielkie wojsko piszczałką prowadzić?”<sup>21</sup>. Piszczałka, czyli klarnet, to instrument, na którym gra Mojżesz w rodzinnej kapeli, niejako jego atrybut. Ostatecznie chłopak wyrusza sam, co jest pierwszym sygnałem negacji wartości ważnych dla rodziny bohatera. Wojsku nie będzie grała cała kapela, jak chciałby stary Abraham, a jedynie sam Mojżesz.

Klarnet, podobnie jak ciemne włosy, tańce czy pejsy, to atrybuty, które odróżniają Mojżesza od pozostałych poborowych. Atrybuty te Mojżesz będzie jednak stopniowo tracił, wyzbywając się tym samym coraz bardziej swojej tożsamości. Prefiguracją tego jest epizod, w którym, dojechawszy już do Tarnowa, kompania żołnierzy maszeruje do koszar. Przygrywa orkiestra, panuje atmosfera święta, tak więc i Mojżesz wyciąga zza pazuchy klarnet i zaczyna akompaniować. W tym momencie jednak nieznany młodzik podbiega i podbija chłopakowi instrument, rozcinając mu wargę. Mojżesz przez jakiś czas nie będzie w stanie grać.

204

## Włosy

Przez cały okres kampanii Piotr prosi przyjaciela o ścięcie włosów oraz pejsów. Strach o kolegę narasta, gdy już podczas drogi powrotnej do domu dochodzą do niego niepokojące sygnały: spotykani po drodze chłopcy wytykają palcami Mojżesza i jego ciemne włosy, i niby to mimochodem wspominają o polskich żydach rozstrzeliwanych przez Niemców. Mojżesz jednak ignoruje te uwagi. W końcu jednak Piotr siłą skraca włosy, mimo że przyjaciel „bronił się zaciekle”<sup>22</sup>. Znaczący jest tu zarówno fakt, że Piotr czyni to wbrew woli Mojżesza, jak i to, że obcina włosy szablą. Szabla oznacza polskość, ale głównie polskość tradycyjną, szlachecką, sarmacką, konserwatywną. W związku z tym gest katolickiego przyjaciela można odczytać jako metaforę, aluzję do prób polonizacji rodzimych żydów (oraz innych mniejszości), jakie miały miejsce w przedwojennej Polsce<sup>23</sup>. Jest to być może jednocześnie ze strony Nowaka krytyka takich działań – stanowi to przecież jeszcze jeden krok na negatywnie nacechowanej drodze Mojżesza ku utracie tożsamości. Cała opisana sytuacja zdecydowanie wychodzi poza model dwóch kultur (obu polskich: katolickiej

<sup>21</sup> Tamże, s. 91.

<sup>22</sup> Tamże, s. 129.

<sup>23</sup> <https://sztetl.org.pl/pl/slownik/polityka-ii-rp-wobec-mniejszosci-narodowych> [dostęp: 15.03.2021].

i żydowskiej) zachowujących swoją odrębność, wchodzących jednak we wspólnotową relację, którą wcześniej na kartach powieści skonstruował Nowak.

### Tales i pogrzeb

Niedługo potem, kiedy Piotrowi i Mojżeszowi udaje się powrócić w rodzinne strony, Mojżesz początkowo nocuje u przyjaciela. Wtedy też, pod sam koniec wędrówki, gubi swój tales. Nie przejmuje się tym jednak aż tak bardzo, słysząc słowa kolegi, który obiecuje tales odnaleźć. W końcu mu się to uda, dopiero jednak po powrocie Mojżesza z getta, kiedy tales będzie miał inną funkcję do spełnienia.

Scena pogrzebu garbatego człowieka ostatecznie podkreśla, jak ważna jest dla Mojżesza tożsamość. Mówi do Piotra, że chciałby mieć taki sam pogrzeb – nie „garbaty” jednak, tylko „w basach, w naszych rodzinnych basach”, aby podkreślić że jest „całutki z nich i ze skrzypiec jeszcze, z rodzinnej muzyki”<sup>24</sup>. Taki sam pogrzeb, czyli równie mocno podkreślający odrębność, cechy charakterystyczne osoby zmarłej.

W tym kontekście strata ostatniego fizycznego atrybutu żydowskiej tożsamości, małej Arki Przymierza, talesu, ma szczególną wagę. Jego zagubienie jest bowiem dla Mojżesza kolejną utratą części siebie. I chociaż udaje mu się jeszcze powrócić do rodzinnego domu, to przecież stary ojciec wita go znamiennymi słowami:

Aj Mojsze, Mojsze. I to ty, mój syn pierworodny, zostawiłeś ojca i braci zostawiłeś. I sam tam poszedłeś. I patrz, co się stało. A mówiłem, Mojsze. Mówiłem Ci, synku. Tam sam nie dasz rady. Takie wielkie wojsko, trza zawsze prowadzić rodzinną muzyką<sup>25</sup>.

Rodzinną, czyli swoją, żydowską. Bez niej Mojżesz nie podolał, do domu wrócił więc jako pokonany.

### Getto i Biblia

Historia tarnowskiego getta zostaje w powieści ledwie poruszona, w sposób jednak niezwykle sugestywny. Z tego powodu warto rozszerzyć kontekst.

Wedle spisu ludności z 1931 roku, wśród 44 927 mieszkańców Tarnowa aż 19 330 było wyznania mojżeszowego, co daje 43 procent całej populacji. Do 1939 roku liczba polskich żydów w mieście wzrosła do około 25 000. Dodatkowo, już po wybuchu wojny, społeczność żydowska urosła za sprawą wysiedlanych do miasta osób wyznania mojżeszowego z okolicznych wsi

---

<sup>24</sup> T. Nowak, *A jak królem, a jak katem będziesz...*, s. 145.

<sup>25</sup> Tamże, s. 145–146.

i miasteczek, a nawet z terenów Austrii i Niemiec. Ich liczba w mieście zwiększyła się ostatecznie do około 40 000. Natomiast 9 lutego 1944 roku, po licznych masowych egzekucjach i zsyłkach do obozów, wojskowy komendant miasta ogłosił, że Tarnów jest „judenrein”, czyli wolny od Żydów<sup>26</sup>.

Wszystkie te informacje znacząco pogłębiają dramatyczną historię, którą Mojżesz opowiada Piotrowi po ucieczce z getta. Historia ta zawiera w sobie motywy zarówno ze Starego, jak i Nowego Testamentu – łączy ze sobą wesele w Kanie Galilejskiej z historią wędrówki do Ziemi Obiecanej. W tym miejscu warto wspomnieć, w jaki sposób motywy biblijne są funkcjonalizowane w prozie Nowaka, by lepiej zrozumieć ten wątek powieści.

Sam pisarz uznawał ważne miejsce Biblii w historii kształtowania się światowych poglądów religijnych i filozoficznych, zwłaszcza od czasów Reformacji<sup>27</sup>. Uważał także, że język biblijny jest wręcz nierozzerwanie związany z polską kulturą, i że ignorowanie zaplecza religijnego równie by było ignorowaniu w literaturze polskiej Kochanowskiego czy Mickiewicza. Podkreślał także znaczenie tych motywów w kontekście kultury chłopskiej<sup>28</sup>. Pisał o nich także w związku z prozą Nowaka Kazimierz Nowosielski: „Tak Biblia okazuje się częścią natury, nośnikiem uniwersalnych sensów świata, świadectwem zlania się w jedno Słowa i Kosmosu”<sup>29</sup>. Na różnorodne i bogate znaczenie wątków biblijnych w twórczości pisarza uwagę zwraca Jan Zdzisław Brudnicki, wymieniając biblijne inspiracje i tłumacząc funkcję metaforyczną tych motywów w twórczości Nowaka. W jego opinii biblijne odniesienia pomagały autorowi *Przebudzeń* w umieszczeniu swoich własnych przemyśleń i odczuć w sferze uniwersalnej, tak aby było łatwiej wypowiedzieć prawdę o człowieku jako takim<sup>30</sup>. To ostatnie zdanie wydaje mi się kluczowe w kontekście opowieści Mojżesza o getcie. Nowak wykorzystuje bowiem właśnie motywy biblijne do podkreślenia dramatu zagłady kultury żydowskiej. W tym celu motywy te odwraca semantycznie, pokazuje je w krzywym zwierciadle, ukazując brutalność sytuacji, w jakiej w czasie wojny znaleźli się wszyscy Żydzi. Podróż do upragnionej i poszukiwanej od lat Palestyny, obfitująca w mannę zesłaną przez Boga, okazuje się być przywidzeniem umierającego z głodu ojca Mojżesza, Abrahama, który Ziemię Obiecaną dostrzegł grzebiąc patykiem w śmieciach. Tak samo „wesele”, próba wykrzesania radości z przywidzenia starego ojca, kończy się rozstrzelaniem całej żydowskiej rodziny, za wyjątkiem Mojżesza. Oba te biblijne motywy nabierają więc ostatecznie negatywnego znaczenia. Piotr

<sup>26</sup> K. Bańburski, J. Bogacz, J. Koziol, *Żydzi w Tarnowie: świat, którego nie ma*, Tarnów 2003.

<sup>27</sup> T. Nowak, *Kochanie wieku*, [w:] *Spowiedź wyobraźni ...*, s. 59.

<sup>28</sup> T. Krzemień, *Dom chłopski jak księga*, [w:] *Spowiedź wyobraźni ...*, s. 175: „Nie wolno mi też było zapominać, że chłop uczył się swojego języka ze strzępów Biblii i Ewangelii podawanych z ambony. Postawiłem przeto znak równości między językiem chłopskim a językiem biblijnym. Dopiero one razem wzięte tworzą ten bogaty język, którym nie tylko w chwilach uroczystych posługują się ludzie wsi?”

<sup>29</sup> K. Nowosielski, dz. cyt., s. 167.

<sup>30</sup> J.Z. Brudnicki, dz. cyt., s. 44–45.



dostrzegając w twarzy Mojżesza Ziemię Obiecaną i wesele w Kanie Galilejskiej, nie widzi szczęścia czy radości, a „ciało przebite na wylot i zgruchotane kółkiem”<sup>31</sup>.

Współ z wcześniejszym epizodem podbicia klarnetu, zgubieniem talesu oraz ścięciem Mojżeszowi włosów – wszystko to wyraża rozpad i zniszczenie tradycji i kultury żydowskiej, której wartość Nowak wcześniej tak bardzo podkreślał. Śmierć kultury o tyle porażająca, że paraleną z fizyczną zagładą ludzi ją reprezentujących. Widać to szczególnie w wypowiedzi Mojżesza, kiedy nie zgadza się na przeprowadzkę z lasu do domu Piotra: „U Ciebie zgubiłem tales, nie wolno przychodzić. Bo z takiego domu nie ma już drogi do Ziemi Obiecanej, gdyż bez talesu nie można się o tę Ziemię Obiecaną modlić”<sup>32</sup>. Odtąd więc Ziemia Obiecana i wesele w Kanie Galilejskiej będą dla Mojżesza oznaczały jedynie getto tarnowskie: „Te wojskowe [buty – A.P.] już mi popękały na upale, a koszulę mam tylko jedną. Inne zostały w Kanie Galilejskiej, w Ziemi Obiecanej. Nie zdążyłem ich zabrać”<sup>33</sup>.

### Samobójstwo

Powieściowy Mojżesz, po ucieczce z getta, ukrywa się w lesie. Nocuje w borsuczej jamie. Akurat panuje jesień, udaje mu się więc znaleźć pożywienie – w czasie zimy będzie miał z tym jednak prawdopodobnie problem, stąd prośba Piotra, aby przyjaciel przezimował u niego w chacie. Ten nie zgadza się, przyjmuje jednak trzy granaty, a także nowe buty i pożywienie, co piątek zostawiane w tarninie na skraju lasu. Piotr obiecuje także, że odłoży tam tales, kiedy tylko go odnajdzie. I faktycznie w końcu go odnajduje. Jest to moment kluczowy – chodzi tu przecież o jeden z ostatnich atrybutów świadczących o tożsamości Mojżesza, jedną z ostatnich rzeczy łączących go ze światem żydowskim. Wciąż ma jeszcze klarnet, ten jednak określa tożsamość Mojżesza jako członka rodziny, przypomina mu muzyczną tożsamość jego rodu. Tales zaś jest szalem modlitewnym takim samym dla wszystkich żydów. Po zniszczeniu kultury i utracie rodziny odnalezienie talesu daje nadzieję na odrodzenie – nie tylko Mojżesza, ale również całego jego ludu cierpiącego w czasie wojny. Jest już jednak za późno – przyjaciel nie przychodzi po jedzenie, Piotr znajduje go martwego w leśnej kryjówce. Później dowie się, że to sam Mojżesz wysadził się granatem, odnaleziony przez policjantów. Do samego końca grał na klarnecie, co można odczytywać pozytywnie – nawet w obliczu śmierci nie odciął się od swojej tożsamości. Gest ten okazuje się być jednak niewystarczający, symbol oznaczający pamięć, życie, ustępuje przed

---

<sup>31</sup> T. Nowak, *A jak królem, a jak katem będziesz...*, s. 173.

<sup>32</sup> Tamże, s. 175.

<sup>33</sup> Tamże, s. 176.

symboliką tałesu, którego Mojżesz już nie odzyskał. Prywatna szansa i nadzieja na symboliczne odrodzenie kultury żydowskiej zostaje zniweczona za sprawą śmierci.

Piotr, odnajdując Mojżesza, trzyma w lewej dłoni jabłko. W tym przypadku jest to jabłko katowskie. Mojżesz dołączy do Jaśka, Stacha i innych spersonifikowanych wyrzutów sumienia dręczących głównego bohatera powieści.

Zdaniem Rocha Sulimy powieściowy Mojżesz „symbolizuje [...] ideę skazania, losu ofiary składanej przez ludzkość”<sup>34</sup>. Można to odnieść do jednej ze scen powrotu z wojny Piotra i Mojżesza, kiedy ten pierwszy dostrzega w przyjacielu sylwetkę Chrystusa wiszącego na krzyżu w wiejskim kościele. Jest więc może Mojżesz współczesnym Jezusem, który umiera za ludzkość, i po śmierci którego nie będzie jednak szansy na powszechne zbawienie. Nie udało mu się przecież odzyskać tałesu.

### Zakończenie

Na zakończenie warto wspomnieć o celu, jaki przyświecał Nowakowi w jego wczesnej prozie, to jest o jego potrzebie spłacania długu postaciom z przeszłości, w tym także polskim żydom. W związku z tym trzeba przypomnieć, że kulminacja wątków żydowskich u Nowaka łączy się z momentem wydania *A jak królem, a jak katem będziesz*, rokiem 1968, który był dla historii polskich żydów tragiczny. Są więc może te prozatorskie próby nie tylko spojrzeniem wstecz, ale i komentarzem do współczesności znanej autorowi. Jakim? Wydaje się, że dobrze to zobrazują słowa Laury Quercioli Mincer:

Kiedy dochodzi do autentycznego dialogicznego spotkania między dwiema kulturami, nie tylko nie zlewają się [one – A.P.] i nie mieszają ze sobą – każda z nich zachowuje swą jedność i otwartą pełnię – lecz właśnie nawzajem się wzbogacają, zwielokrotniają naszą zdolność do postrzegania i widzenia świata<sup>35</sup>.

Jest to z pewnością piękny obraz, naznaczony sentymentem i nostalgią – pozostaje jednak pytanie, czy po ponad pół wieku od wydania powieści Nowaka, po *Sąsiadach* Jana Tomasza Grossa<sup>36</sup>, wizja przyjaźni chłopsko-żydowskiej nie okazuje się zbyt uproszczona w stosunku do skomplikowanej, wojennej i powojennej historii wzajemnych stosunków.

<sup>34</sup> R. Sulima, dz. cyt., s. 113.

<sup>35</sup> L. Quercioli Mincer, dz. cyt., s. 14.

<sup>36</sup> J.T. Gross, *Sąsiedzi: historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2000.

## SUMMARY

This work is devoted to the issue of Jewish themes in Tadeusz Nowak's novel *When you will be a king, when you will be a hangman*. It starts with general constations concerning the author, various elements of his work, and also Jewish themes in works of other authors. Next chapter is devoted to the main issue of the text. It contains the idea of many attributes that are characterize Jewish identity of one characters of the novel, Mojżesz. Then it shows how Mojżesz gradually loses all these attributes during World War II, and what was Tadeusz Nowak's idea behind these themes.

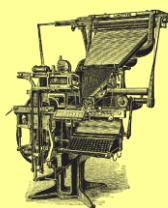
## KEYWORDS

novel, attributes, prose, themes, Jewish, war, identity, culture

## BIBLIOGRAPHY

- Bańburski K., Bogacz J., Koziol J., *Żydzi w Tarnowie: świat, którego nie ma*, Tarnów 2003.
- Brudnicki J.Z., *Tadeusz Nowak*, Warszawa 1978.
- Cyganik H., *O poezji prozy w bogactwie języka widzianej*, [w:] *Spowiedź wyobraźni (szkice i rozmowy)*, red. A. Jarzyna, Kraków 2014.
- Fidowicz A., *Wiejskie dzieciństwo. Branko Ćopić i Tadeusz Nowak*, Kraków 2018.
- Grabowski S., *Poeta na Urynowie*, Warszawa 2013.
- Gross J.T., *Sąsiedzi: historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2000.
- Kania K., *O chłopskim i poetyckim wędrowaniu*, [w:] *Spowiedź wyobraźni (szkice i rozmowy)*, red. A. Jarzyna, Kraków 2014.
- Kawiński W., *Rozmowa z Tadeuszem Nowakiem*, [w:] *Spowiedź wyobraźni (szkice i rozmowy)*, red. A. Jarzyna, Kraków 2014.
- Krzemień T., *Dom chłopski jak księga*, [w:] *Spowiedź wyobraźni (szkice i rozmowy)*, red. A. Jarzyna, Kraków 2014.
- Nowak T., *A jak królem, a jak katem będziesz*, Warszawa 1974.
- Nowak T., *Kochanie wieku*, [w:] *Spowiedź wyobraźni (szkice i rozmowy)*, red. A. Jarzyna, Kraków 2014.
- Nowak T., *Obcoplemienna ballada*, Warszawa 1963.
- Nowak T., *Przebudzenia*, Warszawa 1962.

- Nowak T., *Takie większe wesele*, Warszawa 1966.
- Nowosielski K., *Ryzyko obecności. Doświadczenie biograficzne i powieść chłopska*, Warszawa 1983.
- Polacy-Żydzi. Kontakty kulturowe i literackie*, red. E. Prokop-Janiec, Kraków 2014.
- Polsakiewicz Z., *Pasja moralisty*, [w:] *Spowiedź wyobraźni (szkice i rozmowy)*, red. A. Jarzyna, Kraków 2014.
- Prokop-Janiec E., *Kulturowe i literackie kontakty polsko-żydowskie*, [w:] *Polacy-Żydzi. Kontakty kulturowe i literackie*, red. E. Prokop-Janiec, Kraków 2014.
- Quercioli Mincer L., *Ojczyzny ocalonych. Powojenna literatura żydowska w Polsce i we Włoszech*, Lublin 2009.
- Spowiedź wyobraźni (szkice i rozmowy)*, red. A. Jarzyna, Kraków 2014.
- Sulima R., *Tadeusz Nowak. Zarys twórczości*, Warszawa 1986.
- Tadeusz Nowak*, red. J.Z. Brudnicki, Warszawa 1981.
- Wróbel J., *Tematy żydowskie w prozie polskiej 1939–1987*, Kraków 1991.
- J. Żurek, *Nie oddzielam poezji od prozy*, [w:] *Spowiedź wyobraźni (szkice i rozmowy)*, red. A. Jarzyna, Kraków 2014.
- <https://sztetl.org.pl/pl/sloownik/polityka-ii-rp-wobec-mniejszosci-narodowych>  
[dostęp: 15.03.2021].



OD „NIE-MIEJSCA” DO „HETEROTOPII”.  
ZAGROŻENIE JAKO CZYNNIK ZMIENIAJĄCY STATUS  
PRZESTRZENI W *DŻUMIE* ALBERTA CAMUSA

211

KAROL RAWSKI

W niniejszym artykule chciałbym zająć się problematyką statusu przestrzeni, który przeobraża się pod wpływem czynników epidemiologicznych – plag, zaraz, epidemii, a sankcjonowany jest przez akt performatywny.

Szczególnie ciekawie zabieg ten został ukazany przez Alberta Camusa w kreacji przestrzeni Oranu w *Dżumie*. Miasto staje się u niego niemal jednym z bohaterów powieści. Jest nie tylko przestrzenią współistnienia postaci, ale, co chyba ważniejsze, przestrzenią współistniejącą razem z nimi – przestrzeń wpływa na mieszkańców, a oni wpływają na nią. Zachodzi tu znana od dawna w naukach humanistycznych współzależność miejsca i zamieszkujących je ludzi. Jak zauważa Hanna Buczyńska-Garewicz:

Ani miejsce, ani człowiek w nim mieszkający nie są pierwsze wobec drugiego, istotą obu jest wzajemne współistnienie i współformowanie. Dlatego rozważania muszą stale oscylować między żywym doświadczeniem, a ukształtowanymi już historycznie treściami określonych przestrzeni. Miejsce nie istnieje bez mieszkańca, a zamieszkiwanie możliwe jest dzięki miejscom<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 6.

Uwagi te prowadzą do dwóch bardzo ważnych wniosków: po pierwsze – przestrzeń przestaje być tylko tłem dla wydarzeń, a staje się ich częścią oraz po drugie – człowiek i przestrzeń zanurzeni są w ciągłym akcie wzajemnego kształtowania się, a to implikuje zmienny charakter nie tylko bohatera, ale także – co równie istotne – zmienny charakter statusu przestrzeni.

Miasto przeobraża swoje oblicze, dokonuje transformacji pod wpływem czynników zarówno zewnętrznych (pochodzących spoza miasta), jak i wewnętrznych (działających na jego terenie od początku). W przypadku Oranu jako czynnik zewnętrzny możemy rozpatrywać przybycie szczurów, jako wewnętrzny – akt performatywny, który jest dokonywany przez głównego bohatera powieści. Mimo że oba te czynniki są ze sobą ściśle powiązane, a nawet drugi z wyróżnionych ma swoje źródło w pierwszym (i, mogłoby się zdawać, jest w stosunku do niego wtórny), to uważam, że czynnik wewnętrzny jest o wiele bardziej znaczący i to właśnie on nie tyle może inicjować, co z całą pewnością sankcjonuje zmianę w statusie przestrzennym algierskiego portu.

Na początku rozważań o transformacji kategorii przestrzennych w *Dżumie*, chciałbym dokonać pewnej transpozycji. Kiedy Marc Augé w 1992 roku wydawał *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, już samym tytułem podporządkował swoją koncepcję *non-lieux* (nie-miejsca) kategorii *la surmodernité*, którą Roman Chymkowski przetłumaczył wdzięcznie jako „hipernowoczesność”<sup>2</sup>.

Czy powieściowy Oran, miasto na samym początku drugiej połowy dwudziestego wieku może być rozpatrywane jako hipernowoczesne? Według francuskiego antropologa *la surmodernité* opiera się na spełnieniu zasady trzech figur nadmiaru: nadmiaru wydarzeniowego, nadmiaru przestrzennego i indywidualizacji odniesień<sup>3</sup>.

Jeśli chodzi o przypadek Oranu, zarówno jego mieszkańcy, jak i my, czytelnicy, zostajemy wspólnie wrzuceni w nadmiar wydarzeniowości – spokojne dotąd miasto, w bardzo krótkim czasie, bo w ciągu zaledwie kilku dni, zalewa fala wręcz makabrycznych, szkurzych zgonów, których z każdym dniem przybywa. Po drugie, co bardzo istotne dla samej kategorii nie-miejsca, mamy do czynienia z miastem tranzytowym: w sensie dosłownym Oran jest portem, to tu następuje przeladunek statków, wymiana dóbr, w sensie przenośnym – z uwagi na swoją portowość – jest miejscem, w którym krzyżują się wpływy różnych kultur: rodzimej algierskiej, francuskiej, hiszpańskiej. W obrębie jednego miasta funkcjonują, współżyją i spotykają się ludzie z „różnych światów”. Po trzecie wreszcie, każdy z bohaterów *Dżumy* rzeczywistość świat w sposób odmienny i w różny sposób stara się sobie z nią radzić. Widzimy to w odmiennych postawach zajmowanych wobec epidemii, a także – co niech stanowi dowód koronny – na poziomie budowy tekstu,

<sup>2</sup> M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, przedmowa W.J. Burszta, Warszawa 2011, s. VII.

<sup>3</sup> Tamże, s. 24.

w samym sposobie prowadzenia narracji, gdzie główny kronikarz, doktor Rieux, „oddaje czasem głos” zapisom Tarrou, bo jak sam zauważa: „[...] te notatki mogą dostarczyć mnóstwa szczegółów drugorzędnych, które mają wszakże swoją wagę [...]”<sup>4</sup>.

Jeśli przyjmiemy więc, że przytoczone przeze mnie wydarzenia fabularne i zabiegi konstrukcyjne w powieści Camusa stanowią wystarczający powód do uznania, że Oran spełnia postulaty, jakie stawia pojęcie hipernowoczesności w rozumieniu Augé, stanie się to punktem wyjścia dla rozpatrywania tego miasta w kategorii nie-miejsca, określanego przez badacza jako: „[...] przestrzeń, której nie można zdefiniować ani jako tożsamościowej, ani jako relacyjnej, ani jako historycznej [...]”<sup>5</sup>.

Oran określany jest w kronice Rieux jako miasto brzydkie, nieciekawe, wewnętrznie puste, realnie istniejące, a jednak odrealnione. Już na samym początku nasza uwaga zwrócona zostaje na fakt „nijakości” i „bezduśności”, a może raczej „beztożsamości” algierskiego ośrodka handlowego: „Jakże wyobrazić sobie na przykład miasto bez gołębi, bez drzew i ogrodów, gdzie nie uderzają skrzydła i nie szeleszczą liście, miejsce nijakie, jeśli już wyznać całą prawdę?”<sup>6</sup>.

Camus nie opisuje, czy nawet nie wspomina o historii tego miejsca, a przecież każde miejsce swojej historii się domaga<sup>7</sup>. W przypadku portu u wybrzeży Algierii jest to zabieg celowy – przekreślenie jego niemal tysiącletniej dziejowości<sup>8</sup>, wzmacnia brak tożsamościowości, a zatem nie-miejscowość, i pełni funkcję parabolizującą przestrzeń.

Czas w Oranie jest cykliczny, a jego pierwotnym wyznacznikiem staje się codzienność. Żyjemy wraz z bohaterami dniem obecnym – przyzwyczajenia współobywateli to pewnego rodzaju „kalendarz obrzędowy”<sup>9</sup> zapewniający miastu i jego mieszkańcom stabilność życia, do którego rytmu się przystosowują. Owa cykliczność – jak zauważa Ewa Rewers, przywołując rytmianalizę Henri Lefebvre’a – manifestuje miasto „[...] jego rutynę i społeczną organizację. Rytm miejskie wtlaczają się bez zaproszenia w rytmy wewnętrzne doświadczającego ich ciała, tworząc wraz z nim niepodzielną, niespokojną całość [...]”<sup>10</sup>.

Rytualność życia, a raczej nowe formy jego rytualności – praca, dom, wyjście do kawiarni, spotkanie znajomych, sen – tworzą z miasta miejsce swoistego kultu, którego rytuały utrzymują

<sup>4</sup> A. Camus, *Dżuma*, przeł. J. Guze, Warszawa 2017, s. 28.

<sup>5</sup> M. Augé, dz. cyt., s. 53.

<sup>6</sup> A. Camus, dz. cyt., s. 7.

<sup>7</sup> M. Augé, dz. cyt., s. 45.

<sup>8</sup> Oran został założony w X wieku przez andaluzyjskich kupców jako ośrodek handlowy. Władza nad tym miastem kilkakrotnie przechodziła z rąk do rąk aż do uzyskania przez Algierię niepodległości w 1962 roku. Por. *Oran*, [hasło w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Oran;3951511.html> [dostęp: 13.01.2018].

<sup>9</sup> M. Augé, dz. cyt., s. 28.

<sup>10</sup> E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 66–67.

harmonię egzystencji toczącej się powoli, bez zawirowań, cyklicznie<sup>11</sup>. Każde zjawisko nieprzewidziane, takie jak na przykład choroba, domaga się interpretacji, aby mogło być

wyjaśnione w ramach dyskursu, zdiagnozowane w już uporządkowanych kategoriach, i którego ujawnienie nie byłoby w stanie zaszokować strażników kulturowej ortodoksji i społecznego porządku<sup>12</sup>.

Czy właśnie nie to czyni ojciec Paneloux? W początkowej części fabuły trwa on w znanym sobie dyskursie, interpretując i porządkując zarazę jako gniew Boga za grzeszne życie mieszkańców miasta. Nie dziwi zatem, że to on jako pierwszy wypowiada słowo „epidemia”<sup>13</sup>.

Wspomnianą wcześniej, rytualność, poza przyzwyczajeniami ludności, wyznaczają zmiany pór roku. Czas w powieści ulega spacji:

zmiany pór roku czyta się tylko w niebie. Wiosnę oznajmia jedynie jakość powietrza lub koszyki kwiatów, które drobni sprzedawcy przywożą z okolicy: wiosnę sprzedaje się na targach. W lecie słońce zapala zbyt suche domy i pokrywa mury szarym popiołem; wówczas można żyć tylko w cieniu zamkniętych okiennic. Jesienią natomiast potop błota. Pięknie bywa tylko zimą<sup>14</sup>.

Ludzie żyją tu zgodnie ze swoim własnym zegarem, zegarem przyzwyczajień, pracy, miłości i śmierci. Sprawia to wrażenie, jakby wszystko odbywało się bezwiednie, mechanicznie, ze spokojem, który budzić może wręcz pewien niepokój: „To miasto, pozbawione malowniczości, roślinności i duszy, w końcu staje się odpoczynkiem i człowiek zapada tu wreszcie w sen”<sup>15</sup>.

Oniryczność życia orańczyków, pewien rodzaj zawieszenia, a przede wszystkim „pozbawienie duszy” Oranu, co ponownie podkreśla jego beztożsamościowość, czyni z mieszkańców miasta anonimowych i podobnych do siebie, zdepersonalizowanych „obywateli” nie-miejsca, którego przestrzeń

[...] pozbawia tego, kto do niej wkracza, zwykłych uwarunkowań. Jest już tylko tym, co robi, albo co przeżywa jako pasażer, klient, kierowca. [...] Przestrzeń nie-miejsca nie tworzy ani szczególnej tożsamości, ani relacji, lecz samotność i podobieństwo<sup>16</sup>.

Na pierwszy rzut oka Oran mógłby się stać każdym, dzisiejszym wielkim miastem, w którym ludzie, tak samo nieznani, mijają się codziennie pochłonięci własnym sprawami, płynąc jednym, bezosobowym strumieniem ciał do swoich domów czy miejsc pracy, koegzystując w tej samej przestrzeni i będąc jedynie manifestacją organizacji społecznej<sup>17</sup>.

Konstrukcyjna bezhistoryczność i zaznaczana na każdym kroku beztożsamościowość Oranu oraz bezrelacyjność jego mieszkańców, a co za tym idzie – całkowite uprawomocnienie statusu

<sup>11</sup> Por. M. Augé, dz. cyt., s. 27–29.

<sup>12</sup> Tamże, s. 29.

<sup>13</sup> A. Camus, dz. cyt., s. 21.

<sup>14</sup> Tamże, s. 7.

<sup>15</sup> Tamże, s. 10.

<sup>16</sup> M. Augé, dz. cyt., s. 70–71.

<sup>17</sup> E. Rewers, dz. cyt., s. 66.



miasta jako nie-miejsca sprzyja postulowanym założeniom parabolizacji przestrzeni miejskiej i legitymizuje ją. Mimo ukonkretnienia, podania nazwy, miejsca akcji *Dżumy*, jej lokalizacja zostaje w pewien sposób zakwestionowana, co

wprowadza efekt egzemplaryczności, sygnalizując, iż ta historia mogła przydarzyć się w każdej innej metropolii. [...] Fizjonomia miasta konkretnego jest tu bowiem zarazem fizjonomią każdego innego wielkiego miasta współczesnego<sup>18</sup>.

Camus w swojej powieści posłużył się jednym ze sposobów budowania poetyki paraboliczności – konwencją realistyczną, na którą złożyło się: użycie kroniki<sup>19</sup> jako formy narracji i zastosowanie autentycznej toponomastyki oraz umieszczenie w topografii miejskiej zabudowań realnie istniejących w każdej ówczesnej aglomeracji francuskiej. W Oranie nie brakuje przecież ani merostwa, ani szpitala, ani kościoła, ani stadionu czy chociażby dzielnic biedy. Można tu mówić, w myśl rozważań Rybickiej, o „podwójnej budowie semantycznej przestrzeni miejskiej”<sup>20</sup>. Mamy zatem do czynienia z miastem szczególnie nieszczególnym, bo mimo iż coś je „odróżnia od tylu innych miast handlowych pod wszystkimi szerokościami”<sup>21</sup>, to jednocześnie poprzez nadanie mu cech nie-miejsca i wprowadzenie konwencji onirycznej, traci ono swoje realne zakorzenienie i staje się miastem-metaforą, przestrzenią działania podwójnych sensów.

Status Oranu jako nie-miejsca nie trwa w powieści długo, jego mechaniczny, niemal idylliczny porządek z każdym dniem kruszeje, by w końcu ulec całkowitemu zdekonstruowaniu. W momencie pojawienia się pierwszych symptomów upadku narrator nakreśla konkretną perspektywę czasową – ranek szesnastego kwietnia<sup>22</sup>. Tu kończy się pewna pozaczasowość, w której cyklicznym trwaniu wyodrębnić można jedynie zmiany pór roku, wciąż tak samo i powtarzalnie zmieniające obraz przestrzeni miejskiej. Tego dnia doktor Rieux znajduje pierwszego martwego szczura.

Pojawienie się szczurów jest czynnikiem zewnętrznym, wpływającym na przeobrażenie się statusu przestrzennego<sup>23</sup>. Tak jak w *Nosferatu – symfonii grozy* Friedricha Wilhelma Murnaua

<sup>18</sup> E. Rybicka, *Modernizowanie miasta...*, s. 185–186.

<sup>19</sup> Por.: „Kronika [...] – gatunek prozy historiograficznej [...], wywodzący się ze średniowiecza. W starożytności nazwa ta odnosiła się do opracowań historycznych, które obejmowały dzieje całego znanego wówczas świata, od początku do czasów autorowi współczesnych, i które ułożone były na kształt naszych tablic chronologicznych. Z kolei w średniowieczu kronikami zaczęto nazywać wszelkie, dłuższe lub krótsze, dzieła historyczne nawet jeśli były one pozbawione schematu kolejnych dat rocznych, tak charakterystycznych dla kroniki właściwej” (*Kronika*, [hasło w:] *Słownik gatunków literackich*, red. M. Bernacki, M. Pawlus, wstęp S. Jaworski, Bielsko-Biała 1999, s. 184).

<sup>20</sup> E. Rybicka, dz. cyt., s. 186.

<sup>21</sup> A. Camus, dz. cyt., s. 7.

<sup>22</sup> Tamże, s. 11.

<sup>23</sup> Traktuję pojawienie się szczurów jako czynnik zewnętrzny, ponieważ najprawdopodobniej była to jedna z fal migracyjnych szczura śniadego (*Rattus rattus*) z Azji Południowo-Wschodniej do północno-zachodnich rejonów Europy i dalej. Żerujące na tym gatunku gryzoni pchły, przenoszące bakterie dżumy, są agresywne w stosunku do ludzi, stąd przetaczające się przez kontynent epidemie. Wyparcie szczura śniadego z jego niszy ekologicznej przez jego lepiej przystosowanego kuzyna – szczura wędrownego (*Rattus norvegicus*), którego pchły nie są agresywne w stosunku do człowieka, położyło kres pandemiom dżumy w Europie, gdyż te ustaly wraz z ustaniem fal migracyjnych

wraz z gryzoniemi roznoszącymi dżumę do Wismaru przybył hrabia Orlok, tak do Oranu wkracza z nimi śmierć.

Pojawienie się tysięcy martwych szczurów nadwyreża status portu jako nie-miejsca. Miasto zaczyna budzić się ze snu, nabierać indywidualnych cech, w dość makabryczny sposób wyróżniać się spośród innych metropolii. Porządek w Oranie zostaje zaburzony. Jednak jego obecnego statusu przestrzennego nie znosi ani przekonanie ojca Paneloux o epidemii, ani pierwsza śmierć człowieka. Robi to dopiero dramatyczna scena w mieszkaniu doktora Rieux, który niebezpieczeństwo nazywa.

Akt performatywny, a ściślej rzecz ujmując – akt illokucyjny, który w teorii aktów mowy Johna Langshawa Austina ma „pewną (konwencjonalną) moc”<sup>24</sup>, powołuje do życia epidemię i staje się katalizatorem zmiany przestrzennego statusu. Nazwanie jest w tym przypadku zwieńczeniem procesu powstawania, a także początkiem „świadomego” rozwoju choroby.

Moment wypowiedzenia nazwy tej strasznej plagi poprzedzony jest spsychizowanym opisem krajobrazu, z silnie zaakcentowanym, symbolicznym zamknięciem:

Rieux zastanawiał się. Przez okno gabinetu patrzył na kamienne ramię skały zamykające się daleko nad zatoką. Niebo, choć błękitne, miało posępny blask, który łagodniał w miarę zbliżania się popołudnia<sup>25</sup>.

Przestrzeń zaczyna być nośnikiem emocji i symboli. Tak jak ramię skały objęło zatokę i zamknęło się nad nią, tak niebawem dżuma obejmie miasto i odetnie je od świata, a co za tym idzie – zamknie przestrzeń nad nim, pod nim i dookoła niego.

To przerażające i w opisywanej chwili niewiarygodne słowo zostało wypowiedziane. W tym też momencie następuje zmiana z pozoru niewidoczna, bo Rieux patrzy na „miasto, które nie zmieniło się wcale”<sup>26</sup>. Potem jednak zaczyna występować coraz silniejsze napięcie:

Doktor wciąż spoglądał w okno. Z jednej strony szyby świeże niebo wiosenne, z drugiej słowo, które rozbrzmiewało jeszcze w pokoju: dżuma. Słowo nie zawierało tylko tego, co nauka chciała w nim zamknąć, ale długi ciąg niezwykłych obrazów, które nie zgadzały się z tym żółtym i szarym miastem, w miarę ożywionym o tej godzinie, brzęczącym raczej niż hałaśliwym, krótko mówiąc, miastem szczęśliwym, jeśli można być szczęśliwym i posępnym zarazem [...] <sup>27</sup>.

Patrzenie przez okno jest jedną z najdłuższych i najdokładniej opisanych czynności wykonywanych przez doktora w *Dżumie*. Jak zauważa Rewers:

---

szczura śniadego. Por. J. Osterhammel, *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, przeł. I. Drozdowska-Broering, red. nauk. i posł. W. Molik, Poznań 2013, s. 252.

<sup>24</sup> J.L. Austin, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przekład i wstęp B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993, s. 655.

<sup>25</sup> A. Camus, dz. cyt., s. 39.

<sup>26</sup> Tamże, s. 41.

<sup>27</sup> Tamże, s. 42–43.

stara metafora pokoju, z którego okna oglądamy świat, jest przecież kontynuacją jednej z podstawowych dychotomii metafizyki: świata wewnętrznego oddzielonego od świata zewnętrznego, przedmiotu od poznającego go, zdystansowanego podmiotu<sup>28</sup>.

Widzimy tu też istotną granicę w postaci szyby. Okno jest bardzo ważnym elementem w gabinecie kronikarza, pełni rolę progę, sygnalizując tym samym, jak zauważa Manuel Auguirre, dwuprzestrzenność świata:

[okno – K.R.] zakłada istnienie dwóch przestrzeni: z jednej strony sfery racjonalności, świata człowieka, domen zdarzeń zrozumiałych; z drugiej zaś strony istnieje tu świat „Inności”, *numinosum*, tego, co poza zdolnością ludzkiego pojmowania; obie te sfery rozdziela jakiś rodzaj progę, a fabuła niezmiennie eksponuje moment ruchu ku jednej z tych sfer, ruchu, który bardzo często jest postrzegany jako transgresja, naruszenie granic<sup>29</sup>.

W rozważaniach Arnolda van Gennepa pas terytorium neutralnego kurczy się wraz ze zmianą optyki – od pustyń oddzielających dwa państwa po próg oddzielający wnętrze domu miasta<sup>30</sup>. Okno jako granica, jako próg, należy już do „innego”, którym w tym przypadku staje się dżuma. Przewrotność polega tu jedynie na usytuowaniu przestrzeni należącej do „innego” względem „znanego”, i w pewien symboliczny sposób odwróceniu porządków. Chociaż choroba jest „na zewnątrz”, została rozpoznana „w środku” i do chwili nazwania nie budziła takiego lęku. Rieux boi się tego, co zostało nazwane, i co obecnie mieści się w granicach jego gabinetu we wciąż rozbrzmiewającym słowie. Gabinet doktora staje się więc swoistą przestrzenią „profanum”, będącej w opozycji do „sakralnej” przestrzeni zewnętrznego świata, które nie poznało jeszcze zagrożenia. Owa zamiana powoduje, że próg nie broni „sacrum”, a wręcz przeciwnie – umożliwia wydobycie się „profanum”. Jak zauważa badacz, „«przejście przez próg» oznacza włączenie do nowego świata”<sup>31</sup>.

Przeźnięta przynależna doktorowi – jego mieszkanie, a konkretniej pokój, w którym przerażające słowo „dżuma” padło, zaczyna zmieniać swój status przestrzenny. Traci charakter nie-miejsca, zyskując stopniowo znamiona heterotopii.. Jako lekarz Rieux wie, co oznacza epidemia dżumy, zdaje sobie sprawę z konsekwencji wypowiedzenia tej nazwy, jest świadomy tego, co niebawem nastąpi. Budzi w nim to narastające uczucie lęku. I w tym momencie następuje kulminacja:

Doktor otworzył okno i hałas miasta wtargnął tu nagle. Z sąsiedniego warsztatu dochodził krótki i powtarzający się świst mechanicznej piły. Rieux otrząsnął się. Oto pewność: w codziennej pracy. Reszta wisi na włosku [...]<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> E. Rewers, dz. cyt., s. 63.

<sup>29</sup> M. Auguirre, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. A. Izdebska, [w:] *Wokół gotycyzmów wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Kraków 2002, s. 17.

<sup>30</sup> A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, wstęp J. Tokarska-Bakir, 2006, s. 44.

<sup>31</sup> Tamże, s. 44.

<sup>32</sup> A. Camus, dz. cyt., s. 44.

Gest otwarcia okna, symbolicznie znoszący granicę między wnętrzem a zewnątrz, jest jednocześnie gestem przerwania „kręgu”, który stanowią ściany gabinetu doktora. Gest ten staje się symbolicznym rytuałem przejścia (*rite de passage*). Wpisuje się to w przestrzenną praktykę magicznych kręgów ochronnych, z tym że w tym przypadku krąg nie miał na celu obronny przebywającego w nim człowieka przed nieprzychylną mu siłą z zewnątrz, a przede wszystkim miał za zadanie „więzić” niszczycielską potęgę nazwanej dżumy. Zaburzenie jego ciągłości spowodowało zaburzenie porządku poza nim – włączenie dżumy do „nowego świata”.

Mamy tu również wyraźnie zarysowane to, o czym w *Post-polis* pisze Rewers – okno jawi się nam jako jeden z pośredników doświadczania przestrzeni: miasta i jego mieszkańców nie odbieramy jedynie wizualnie. Życie Oranu Rieux rejestruje równocześnie somatycznie, wszystkimi zmysłami w tym poprzez słuch<sup>33</sup>.

Szerzej zagadnienie sensorycznej geografii opisuje w swojej *Geopoetyce* Rybicka. Za Raymondem Murrayem Schaferem badaczka przywołuje koncepcję krajobrazu dźwiękowego (*soundscape'n*), która charakteryzuje sposób kształtowania się dźwiękowego doświadczania przestrzeni. *Soundscape* danego miejsca budowany jest z rozpoznawalnych dźwięków – *soundmarków*, które są emblematyczne dla tej konkretnej przestrzeni. Rybicka zwraca też uwagę na wyjątkowe znaczenie ciszy, która jest warunkiem otwarcia na zjawiska wykraczające poza empiryczne, zmysłowe poznanie<sup>34</sup>.

Taką sytuację mamy w przypadku „sceny okiennej” doktora, w której w ciszy czai się i wciąż dla uszu Rieux rozbrzmiewa, groźba, jaką trzeba zagłuszyć hałaśliwym rytmem życia. Okno staje się symboliczną bramą, a jego otworzenie – przejściem. Zaraza zostaje nazwana, nie jest już fantasmagorią, a realnym bytem, infekuje i dominuje przestrzeń miasta, wydostawszy się z gabinetu. Następuje swoista homeostaza, dwa statusy przestrzenni – bycie nie-miejscem i bycie heterotopią, wraz z otwarciem okna, równoważą się na ułamek sekundy. Zwyczajna codzienność daje chwilowy oddech, przed tym, co dopiero nadejdzie.

Otworzenie okna jest również aktem zerwania z postawą bierności. Jak zauważa Ewa Rewers, kinestetyczne doświadczenie przestrzeni miejskiej (a więc jego ruchu, hałasu, rytmu) jest

strategią aktywnego, zaangażowanego, świadomego swojego udziału w środowisku obserwatora. [...] Znika bezinteresowny, zdystansowany kontemplujący widz. Pojawia się osoba, której nie można oddzielić od jej sytuacji środowiskowej [...]”<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> E. Rewers, dz. cyt., s. 67.

<sup>34</sup> Por. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 249–252.

<sup>35</sup> E. Rewers, dz. cyt., s. 68.

Rieux jako lekarz musiał stać się obserwatorem zaangażowanym w obliczu nadchodzącej zarazy. Gest otworzenia okna jest momentem transgresyjnym – doktor bierze na siebie poniekąd odpowiedzialność za miasto i jego mieszkańców.

W tym kontekście warto też przyjrzeć się statusowi samego gabinetu kronikarza zarazy. Augé w swojej pracy zwraca uwagę na centrum miasta – definiuje je jako żywe, najczęściej jest to plac, przy którym mieszczą się kawiarnie, hotele, targ. Centrum to miejsce krzyżowania się ludzkich dróg, miejsce wymiany dóbr, rozmów, świadczenia usług, w końcu centrum to historia miasta, jego najokazalsze i najlepsze zabytki, a co za tym idzie, centrum to najczęściej siedziba władz (duchowej – na przykład kościół i świeckiej – merostwo)<sup>36</sup>.

[...] metafora geograficzna tym lepiej uwzględnia nasze życie polityczne, im bardziej jest ono scentralizowane i – pomimo podziału władz i funkcji – dąży do zdefiniowania czy rozpoznania centrum, skąd wszystko by wychodziło i dokąd wszystko by powracało<sup>37</sup>.

W *Dżumie* to właśnie gabinet, a szerzej dom doktora Rieux, staje się centrum życia zadżumionego miasta. To w nim zostaje nazwane niebezpieczeństwo, to w nim rodzi się potrzeba stawienia oporu i zaplanowanie pierwszych kroków działania w formującej się już pomalą heterotopii.

Termin „heterotopia” ukuł Michel Foucault i zaprezentował go na swoim wykładzie w roku 1967. W ujęciu francuskiego filozofa koncepcja ta opisuje inny rodzaj miejsc, kontr-miejsc, odrealnionych miejsc rzeczywistych<sup>38</sup>. Dariusz Czaja w *Innych przestrzeniach, innych miejscach* prezentuje to zagadnienie, wychodząc od etymologii samego terminu i zauważa, że:

miejsca te są w pewien sposób poza wszystkimi miejscami, choć można wskazać ich lokalizację. Są od nich w istotnym znaczeniu odmienne (*heteros*), inne, osobliwe. [...] Heterotopia znajduje się w pól drogi między oswojonym i znanym miejscem rzeczywistym (*topos*) a miejscem pozbawionym realnej przestrzeni, istniejącym jako byt wyobrażony, pomyślany (*ou-topos*). [...] Jest wyrwą w uporządkowanej strukturze przestrzeni [...] koncesjonowanym przez kulturę wyjątkiem od reguły<sup>39</sup>.

W przestrzeni, jaką jest heterotopia, z realnie istniejącymi, określonymi miejscami zestawione są takie *spatia*, które nie mogą istnieć czy współistnieć ze sobą fizycznie. Wspólnie jednak, funkcjonując w ramach heterotopii, mogą narzucać sobie wzajem pewne wyobrażone, symboliczne znaczenia. Jako przykład ilustrujący ten specyficzny fenomen, badacz podaje teatr, gdzie scena łączy szereg obcych sobie miejsc, i kino, gdzie na dwuwymiarowym ekranie istnieje trójwymiarowa przestrzeń<sup>40</sup>.

<sup>36</sup> M. Augé, dz. cyt., s. 43–45.

<sup>37</sup> Tamże, s. 48.

<sup>38</sup> M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 120–121.

<sup>39</sup> D. Czaja, *Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje*, [w:] *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy, terytoria*, wyb., red. i wstęp D. Czaja, Wołowiec 2013, s. 14.

<sup>40</sup> M. Foucault, dz. cyt., s. 122.

Oran Camusa, wraz z rozwojem epidemii, staje się wielką heterotopią algierskiego wybrzeża, wyrwą w dobrze skomunikowanej przestrzeni. Całkowite zniesienie statusu nie-miejsca nastąpiło „w dniu kiedy liczba zmarłych doszła znowu do trzydziestu”. Wówczas to: „Bernard Rieux czytał oficjalną depezę, którą podał mu prefekt ze słowami: «Przestraszyli się». Depesza oznajmiała: «Ogłoście stan dżumy. Zamknijcie miasto»<sup>41</sup>. Miejscowość została całkowicie odcięta od świata, jej mieszkańcy nie mogli nawet wysłać listów<sup>42</sup>. Zatrzaśnięcie bram zaburzyło tranzytowy charakter portu, dżuma zamknęła orańczyków, a oni, bezradni, musieli czekać.

Heterotopijność sytuacji wybrzmiewa tu przede wszystkim w dwóch aspektach. Po pierwsze w skazaniu na oczekiwanie, na – mówiąc słowami Foucaulta – akumulację czasu. Przestają obowiązywać przyzwyczajenia współobywateli. To już nie one są zegarem i rytmem miasta. Teraz czas jest mierzony w dniach przeżycia. Po drugie, w związku z zamknięciem, pułapką. Nagle zaczął obowiązywać rygorystyczny system zapór. Wkroczenie w obręb tej heterotopii było dla wszystkich mieszkańców przymusowe. Musieli podporządkować się odgórnej dyrektywie<sup>43</sup>. System zamknięcia i otwarcia, tak charakterystyczny dla koncepcji tej innej przestrzeni, jest w przypadku *Dżumy* chyba najbardziej widoczny, ze względu na to, że przestrzeń zarazy, zawsze będzie *spatium* więzącym, pułapkowym. Zdaniem Foucaulta piątą zasadą funkcjonowania heterotopii jest to, że:

Heterotopie zawsze zakładają system otwarcia i zamknięcia, który jednocześnie izoluje je i czyni przepuszczalnymi. Generalnie miejsce heterotopiczne nie jest równie łatwo dostępne jak przestrzeń publiczna. Albo wejście jest obowiązkowe, jak w przypadku wchodzenia do koszar lub więzienia, albo jednostka musi poddać się rytom i oczyszczeniom. Nie można wejść, nie mając pozwolenia i nie wykonawszy pewnej liczby gestów. [...] Są też inne [heterotopie – K.R.], które dają wrażenie czystego i prostego otwarcia, ale zazwyczaj skrywają osobliwe wykluczenia<sup>44</sup>.

Dwiema bodaj najważniejszymi i najbardziej widocznymi różnicami między nie-miejscem Marca Augé a heterotopią Michela Foucaulta są opozycje: otwarte – zamknięte oraz beztóżnościowe – tożsamościowe.

Przede wszystkim, tranzytywność nie-miejsc zapewnia ich pasażerom swobodny przepływ i swobodne przebywanie w tym rodzaju innych przestrzeni. Foucaultowskie heterotopie są zamknięte, wymagają przejścia, transgresji, posiadają silną tożsamość, w relacji z którą człowiek musi zająć stanowisko, są bardzo ściśle określone, żądają przestrzegania pewnych zasad ustalonych w ich obrębie. Czynniki stojące za tworzeniem się heterotopii są zmienne i dynamiczne, dlatego tak wiele tych „innych przestrzeni” może funkcjonować dookoła nas.

<sup>41</sup> A. Camus, dz. cyt., s. 66.

<sup>42</sup> Tamże, s. 68.

<sup>43</sup> M. Foucault, dz. cyt., s. 123.

<sup>44</sup> Tamże, s. 123–124.

Co ciekawe, w Oranie heterotopia ulega ciągłemu powiększaniu. W granicach objętego kwarantanną miasta, wraz z postępującą epidemią, zaczynają tworzyć się heterotopie wewnątrz heterotopii. Budynki pierwotnie przeznaczone do czegoś innego, zmieniają się w izby dla chorych, ogradzając ich od reszty miasta bramami<sup>45</sup>. Rozrastanie się tej innej przestrzeni do wnętrza nasuwa na myśl Zbiór Mandelbrota – przykład wywiedziony z geometrii fraktalnej przywołany przez Aguirre – który „z zewnątrz wygląda na prosty: ograniczony, skończony, zamknięty; od wewnątrz jednakże jest nie do rozwikłania”<sup>46</sup>. Przez labiryntowość i zwielokrotnienie progów (bram, zapór, śluz każdej nowej heterotopii) przestrzeń staje się nieprzyjazna, zwodnicza, zgubna, zaczyna nabiera cech anizotropowości, zdaje się być „większa od wewnątrz niż na zewnątrz”<sup>47</sup>.

Oto w Oranie następuje cała seria zamknięć, począwszy od bram miasta, a skończywszy na okiennicach domów.

W owej chwili [Rieux – K.R.] niezwykle ostro czuł to miasto rozciągające się u jego stóp, czuł ten zamknięty świat [podkreślenie moje – K.R.], słyszał straszliwe wycie, jakie miasto tłumilo w nocy<sup>48</sup>.

Zamknięty świat, który stanowi miasto, zawiera w sobie równie zamknięte przestrzenie prywatnych domów:

Na przedmieściach, pomiędzy ulicami ciągnącymi się płasko i domami, które miały tarasy, ożywienie zmalało i w tej dzielnicy, gdzie ludzie mieszkali zawsze na progach swych domów, wszystkie drzwi i okiennice były zamknięte<sup>49</sup>.

Zasady życia ulegają zmianie, o kwestiach do tej pory prywatnych decydować zaczyna prefektura: „Mieszkania chorych mają być zamknięte i wydezynfekowane, rodzina podlega kwarantannie, pogrzeby zostaną zorganizowane przez zarząd miejski w warunkach, które się ustali”<sup>50</sup>, jednak to choroba zdaje się sprawować rzeczywistą władzę nad miastem, które sama zamknęła:

Podczas gdy nasi współobywatele próbowali dać sobie radę z tym nagłym wygnaniem, dżuma rozmieszczała przy bramach straże i zawracała z drogi statki zmierzające ku Oranowi. Od zamknięcia bram ani jeden pojazd nie wjechał do miasta<sup>51</sup>.

W heterotopii następuje zmiana zasad społecznego funkcjonowania. Codzienne rytuały zostają zaburzone, ludzie przestają jeździć samochodami czy nawet robić zakupy:

---

<sup>45</sup> A. Camus, dz. cyt., s. 142.

<sup>46</sup> M. Aguirre, dz. cyt., s. 30.

<sup>47</sup> Tamże, s. 23.

<sup>48</sup> A. Camus, dz. cyt., s. 103–104.

<sup>49</sup> Tamże, s. 110.

<sup>50</sup> Tamże, s. 65.

<sup>51</sup> Tamże, s. 77.

Tak więc ruch kołowy zmniejszał się stopniowo, aż ustął niemal zupełnie, sklepy z towarami luksusowymi zamykano z dnia na dzień, na wystawach innych sklepów pojawiły się wywieszki „nie ma”, kupujący wystawali zaś w kolejkach przed wejściem<sup>52</sup>.

Przestrzeń miejska ulega ponadto gettoizacji. Nie tylko sam Oran przez zamknięcie węzłów komunikacyjnych łączących go ze światem staje się gettem, ale również wytwarza wewnątrz siebie coraz to nowe miejsca odosobnienia i izolacji. Zygmunt Bauman, analizując co prawda postęp gospodarczy, zauważa wszakże, że

produkcja „ludzi-odpadów, „ludzi-odrzuć” czy też „ludzi na przemiał” („nadliczbowych” i „zbędnych”, a więc takich, na których obecność nie można było albo nie chciało się przystać), jest [...] nieuchronnym efektem ubocznym zaprowadzenia ładu (każdy ład bowiem odrzuca część zastanej ludności, uznając, że jest „nie na swoim miejscu”, „nie pasuje do reszty” lub stanowi „element niepożądany” [...])<sup>53</sup>,

co zresztą współgra z myślą Foucaultowską o powiązaniu przestrzeni z chorobą, tej zaś – z mechanizmami władzy i wykluczenia<sup>54</sup>.

Stan epidemii wymaga od odizolowanych mieszkańców Oranu wprowadzenia nowego ładu, aby chronić to, co zaraza jeszcze oszczędziła. Tworzone są nowe izolatki, miejsca odosobnienia, aż w końcu niemal obozy dla chorych, jak w przypadku miejskiego stadionu. Miasto staje się obszarem plam wykluczonych z użytku, bo dotkniętych dżumą. Zamykane są kolejne sklepy, kawiarnie, domy. Mapa miasta pustoszeje z dostępnych ludziom miejsc, powstaje coraz gęstszy labirynt, który trzeba uporządkować.

Zarysowane powyżej procesy ilustrują zmianę statusu przestrzennego z nie-miejsca w heterotopię. Wcześniejsza otwartość zmienia się w zamknięcie, a beztożsamościowość w wyraźną tożsamość zarazy, która wrzuca w swą przestrzeń i wymusza na uwięzionych w niej ludziach przystosowanie się do zasad funkcjonujących w jej rzeczywistości. Rzeczywistości, nad którą i w której wciąż rozbrzmiewać będzie w rozmowach, nagłówkach gazet, sklepowych witrynach jedno słowo – „dżuma”.

## SUMMARY

Words can create reality which is why they sometimes arouse fear in people, especially when they are denominations of threatening forces, unfavourable to men.

<sup>52</sup> Tamże, s. 79.

<sup>53</sup> Z. Bauman, *Życie na przemiał*, przeł. T. Kunz, Kraków 2004, s. 13.

<sup>54</sup> Por. M. Foucault, *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniążek, Warszawa 1999.



In my article, I would like to discuss the problem of pestilence and the utterance hereof in Albert Camus' *Plague*. Why did Dr. Rieux hesitate to clearly utter the threat? Why did other characters in the novel have no problem voicing "epidemic" out loud? And above all, what are the consequences of uttering a disease? How the word "plague" destroyed the existing spatial status of Oran as a non-place; how it became a gate to building a new spatial status structure based on a heterotopic labyrinth, which, from the moment of utterance of this terrible term, was completely subjugated to the plague. How does the word escape the doctor's room? What is the role of the figure of window in the process of the name overcoming barriers and passing from the level of language to the level of reality? And finally, whether the rhythmanalysis can become an answer, deafening and counteracting the still resounding threat contained in the word.

#### KEYWORDS

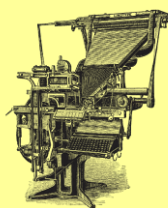
city, space, heterotopia, non-place, plague

223

#### BIBLIOGRAPHY

- Aguirre M., *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. A. Izdebska, [w:] *Wokół gotycyzmów wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Kraków 2002.
- Augé M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chmykowski, przedm. W.J. Burszta, Warszawa 2011.
- Austin J.L., *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przekład i wstęp B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.
- Bauman Z., *Życie na przemiał*, przeł. T. Kunz, Kraków 2004.
- Buczyńska-Garewicz H., *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.
- Camus A., *Dżuma*, przeł. J. Guze, Warszawa 2017.
- Czaja D., *Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje*, [w:] *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy, terytoria*, wyb., red. i wstęp D. Czaja, Wołowiec 2013.
- Foucault M., *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.
- Foucault M., *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniążek, Warszawa 1999.

- Gennep A. van, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2006.
- Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy, terytoria*, wyb., red. i wstęp D. Czaja, Wołowiec 2013.
- Kronika*, [hasło w:] *Słownik gatunków literackich*, red. M. Bernacki, M. Pawlus, wstęp S. Jaworski, Bielsko-Biała 1999.
- Nosferatu – symfonia grozy* [*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*] [film], reż. F.W. Murnau, Prana Film, Berlin 1922.
- Oran*, [hasło w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Oran;3951511.html>
- Osterhammel J., *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, przeł. I. Drozdowska-Broering, red. nauk. i posł. W. Molik, Poznań 2013.
- Rewers E., *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Rybicka E., *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.
- Słownik gatunków literackich*, red. M. Bernacki, M. Pawlus, wstęp S. Jaworski, Bielsko-Biała 1999.



POLIFONIA PAMIĘCI  
W REPORTAŻU MAGDALENY GRZEBALKOWSKIEJ  
*1945. WOJNA I POKÓJ*<sup>1</sup>

ALEKSANDRA ŁASIŃSKA

225

○ roku 1945 wiele już powiedziano i napisano, a mimo to temat II wojny światowej wciąż wywołuje dyskusje w przestrzeni publicznej. Również pamięć jest kategorią, która doczekała się osobnego obszaru badawczego (ang. *memory studies*). Pamięć indywidualna i zbiorowa oraz zagadnienie tożsamości w dalszym ciągu zajmują też współczesnych twórców kultury. Interesujący wydaje się zwłaszcza nurt refleksji poświęcony mikrohistorii, który odrzuca stereotyp, jakoby wyłącznie opracowana przez badaczy i upowszechniona wiedza na temat przeszłości tworzyła kompletny obraz zdarzeń.

Przy dokumentowaniu mikrohistorii sprawdza się reportaż, będący zbiorem różnorodnych głosów i osobowości, zapisanym świadectwem tego, co minęło i nie powróci, próbą odtworzenia i zatrzymania przeszłości. Tę próbę podejmuje Magdalena Grzebalkowska w reportażu historycznym *1945. Wojna i pokój*.

---

<sup>1</sup> Artykuł stanowi fragment pracy dyplomowej, która powstawała na seminarium licencjackim pod opieką prof. UG, dr hab. Magdaleny Horodeckiej.

## Poetyka reporterska Magdaleny Grzebałkowskiej

Warto w tym miejscu przyjrzeć się formie reportażu Magdaleny Grzebałkowskiej. Podczas spotkania autorskiego na Uniwersytecie Gdańskim reporterka zaznaczyła, że raczej nie uznaje obecności fikcji w tym gatunku dziennikarskim, a jeżeli pojawiają się elementy zmyślane, twórca powinien bezwzględnie poinformować o tym czytelnika<sup>2</sup>. Grzebałkowska jest absolwentką historii, logiczne więc wydaje się przywiązanie dziennikarki do prawdy historycznej, zauważalne chyba we wszystkich jej publikacjach. Autorka usiłuje czasem przemyścić w tekście domniemane sytuacje, ale wyraźnie zaznacza, że to tylko hipotezy, fragmenty oparte na domysłach. Czyni tak na przykład w biografii księdza Twardowskiego, gdy próbuje zrekonstruować prawdopodobną rozmowę krewnych młodego Jana o wojnie.

W książce *1945. Wojna i pokój* reporterka wyklucza fikcję i opiera się wyłącznie na opowiadaniach bohaterów, które przeplata faktami historycznymi. Rozdziały książki przybierają tytuły kolejnych miesięcy: *Styczeń*, *Luty*, *Marzec* itd. Każdy z nich skupia się na konkretnym wątku, i tak rozdział *Luty* to historia Niemca – Wenera Henseleita, *Czerwiec* opowiada o losach wychowawczyń, wychowanek i wychowanków sierocińca w Otwocku, a *Lipiec* poświęcony jest Bolesławowi Drobnerowi. Książka jako całość tworzy rodzaj kalendarza roku 1945.

Interesująca jest również próba skontrastowania mikrohistorii z makrohistorią poprzez rozpoczynanie kolejnych rozdziałów autentycznymi ogłoszeniami z prasy tamtego okresu. Być może jest to sposób na zdemitologizowanie społecznego obrazu roku 1945, który kojarzy się powszechnie jedynie ze zwycięstwem, bohaterami narodowymi i radością. Obalenie stereotypu polega tu na konfrontacji z codziennością, ujawnianiu, że koniec wojny nie wiązał się tylko z odzyskaniem ojczyzny, ale przysporzył mieszkańcom miast i wsi wielu nowych problemów, takich jak szukanie dachu nad głową, pracy czy zaginionych bliskich:

Poszukuję dwie siedmioletnie dziewczynki Jolantę i Krystynę Zielińskie zamieszkałe przed działaniami w Warszawie przy ul. Grójeckiej 44, będące później w obozie pruszkowskim. Dalszy ślad o nich zaginął. Wiadomość: Warszawa, Grójecka 44.

„Życie Warszawy”, 24.01.1945<sup>3</sup>

Magdalena Grzebałkowska wybiera ogłoszenia bardzo przyziemne, desakralizujące bohaterów II wojny światowej, bo przecież okradziona matka z dzieckiem wcale nie kojarzy się z heroizmem:

<sup>2</sup> Spotkanie autorskie z Magdaleną Grzebałkowską zatytułowane *Reportaż – historia – pasja*, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Gdańskiego, 10.01.2019. Por. <https://www.youtube.com/watch?v=bcfu7dfxb94> [dostęp: 23.05.2019].

<sup>3</sup> M. Grzebałkowska, *1945. Wojna i pokój*, Warszawa 2015, s. 11.

Matka z kilkutygodniowym dzieckiem okradziona  
z wszelkiej bielizny i odzieży prosi o kupno jakiegokolwiek  
bielizny damskiej i sukni.

Aniela Otłowińska, plac Bankowy 8.

„Słowo Pomorskie”, Toruń, 22.03.1945.

Także ogłoszenie o podziale oleju w kwietniu osłabia pokutujący dotychczas powszechnie  
mit o 1945 roku:

W związku z rozdziałem oleju na kwiecień  
Wydział Apropowizacji zawiadamia wszystkie sklepy rozdzielcze  
spożywcze, aby przygotowały odpowiednie naczynia  
(beczki, bańki) do pobrania i rozdziału oleju.

„Życie Warszawy”, 19.04.1945<sup>5</sup>.

Makro- i mikrohistoria są zatem w utworze jednakowo ważne, choć przedstawione  
za pomocą kontrastu.

### Kategoria pamięci

Reportaż o zabarwieniu historycznym związany jest oczywiście z kategorią pamięci. Doskonałą jej  
metaforą posługuje się Virginia Woolf: „pamięć jest szwaczką, i to na dodatek szwaczką kapryśną.  
Pamięć porusza igłą do wewnątrz i na zewnątrz, w górę i w dół, tędy i tamtędy. Nie wiemy,  
co zdarzy się za chwilę ani co potem nastąpi”<sup>6</sup>.

Jednakże kategorii tej nie da się, szczególnie na potrzeby analizy tekstu literackiego, określić  
wyłącznie poprzez krótkie zdefiniowanie. Lata badań nad nią pozwoliły stworzyć różne  
rozdzielenia w obrębie zjawiska i pojęcia, podziały zależne od przyjmowanych kryteriów.

Tomasz Maruszewski wyróżnia trzy sposoby zmetaforyzowania pamięci. Ślad stopy  
na piasku symbolizuje podobieństwo między odciskiem a zdarzeniem – pamięć, analogicznie  
do śladu, z upływem czasu staje się coraz mniej wyraźna<sup>7</sup>. Znakiem pozostawionym w materiale  
jest również metafora zapisu na taśmie magnetofonowej. W tym przypadku konkretne zdarzenie  
można w każdej chwili odtworzyć<sup>8</sup>, podobnie jak wtedy, gdy pamięć jednostki staje się analogonem  
pamięci komputera (trzecia metafora pojawiająca się w rozważaniach Maruszewskiego). Ostatnią  
formę badacz dzieli na dwie podkategorie: pamięć operacyjną, dotyczącą wszelkich działań  
umysłowych, oraz trwałą, będącą magazynem informacji, z jakimi jednostka zetknęła się w życiu<sup>9</sup>.

---

<sup>4</sup> Tamże, s. 66.

<sup>5</sup> Tamże, s. 121.

<sup>6</sup> V. Woolf, *Orlando: biografia spisana przez Virginie Woolf*, przeł. W. Wójcik, Warszawa 1994, s. 63–64.

<sup>7</sup> T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańsk 2005, s. 12.

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Tamże.

Inną kategoryzację pamięci proponuje Aleida Assmann, która pisze o pamięci jednostki, pokolenia, zbiorowości oraz pamięci kultury<sup>10</sup>, przyjmując tym samym kryterium „zależności od czasoprzestrzennego zasięgu, wielkości grupy oraz stopnia płynności czy też stabilności”<sup>11</sup>. O ile pierwsze trzy z wymienionych poziomów są jasne, o tyle pamięć kultury wydaje się niejednoznaczna. Assmann określa ją jako tę, która służy „przekazywaniu doświadczeń i wiedzy ponad granicami pokoleń, wytwarzając w ten sposób społeczną pamięć długoterminową”<sup>12</sup>. Odpowiednią płaszczyzną dla jej utrwalenia są wszelkiego rodzaju teksty kultury. Jednak nie są one wyłącznie „terenem” pamięci kulturowej. Mogą w nich przejawiać się także pozostałe trzy kategorie, tworząc razem coś w rodzaju kolażu pamięciowego, uruchamianego przez kulturowy artefakt. Teza ta znajduje potwierdzenie w słowach samej badaczki, która trafnie zauważa, że „nie zawsze można wskazać, gdzie kończy się jedna forma pamięci, a zaczyna następna, ponieważ poszczególne płaszczyzny przenikają daną jednostkę i nakładają się na siebie”<sup>13</sup>.

### Pamięć indywidualna

Parafrazując słowa Williama Randalla, pamięć indywidualną można określić jako osobiste wspomnienia biograficzne, będące fundamentem pod budowę własnych doświadczeń, relacji, a przede wszystkim tożsamości<sup>14</sup>. Wspomnienia indywidualne charakteryzują się perspektywicznością, stają się więc niepowtarzalne i relatywne. Nawet szczegółowo przedstawiony obraz, „wycięty” z pamięci jednostki, nigdy nie będzie identycznie odebrany przez innego człowieka. Należy także założyć, że nasze osobiste wspomnienia zawsze są przefiltrowane i podkoloryzowane, często nawet mimowolnie. Zasada perspektywiczności wspomnień bliska jest koncepcji „pisanie siebie” stworzonej przez Ryszarda Nycza<sup>15</sup>. Dotyczy ona co prawda literatury autobiograficznej, ale czy historia mówiona także nie jest literaturą?

O ulotności i labilności jako cechach wspomnień pisze także Assmann. Badaczka zauważa, że niektóre z nich ulegają przemianom w tym samym czasie co jednostka, do której należą. Inne, może mniej istotne, powoli blakną, aby wreszcie zaniknąć<sup>16</sup>. Innym wyróżnikiem wspomnień indywidualnych jest fragmentaryczność prowadząca do nieuformowania. Zdaniem Assmann

<sup>10</sup> A. Assmann, *Cztery formy pamięci*, przeł. K. Sidowska, [w:] teże, *Między historią a pamięcią. Antologia*, posł. i red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 40.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> Tamże, s. 55.

<sup>13</sup> Tamże, s. 40.

<sup>14</sup> Por. W.L. Randall, *The Stories We Are: an Essay on Self-Creation*, Toronto 1995; por. też. *Erzählte Identitäten*, red. M. Naumann, München 2002; cyt. za A. Assmann, dz. cyt., s. 41.

<sup>15</sup> R. Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, [w:] tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 50–87.

<sup>16</sup> A. Assmann, dz. cyt., s. 42.

„przeblyskujące wspomnienie jest z reguły wyciętym, pozbawionym szerszych kontekstów momentem, bez żadnego «przedtem» ani «potem»»<sup>17</sup>. Jego forma kształtuje się dopiero w procesie opowiadania i nierzadko związana jest bardziej z momentem retrospekcji niż z rzeczywistym kontekstem. Często jedyną okazją do uruchomienia pamięci poprzez opowieść jest spotkanie z reporterem. Dynamika pamięci indywidualnej jest ściśle powiązana z dwoma procesami: pamiętaniem i zapominaniem – aby przyswoić nową informację, należy najpierw jakąś inną zapomnieć<sup>18</sup>.

### Pamięć zbiorowa<sup>19</sup>

Pamięci indywidualnej nie da się całkowicie oddzielić od zbiorowej, ponieważ „podporządkowuje się [ona – A.L.] szerszej perspektywie pamięci pokoleniowej, nie tylko w swojej rozpiętości czasowej, ale też pod względem form przepracowywania doświadczeń”<sup>20</sup>. Oznacza to, że pamięć zbiorową tworzą drobne wspomnienia jednostek, składające się w całość o szerszej perspektywie. Podobnego zdania jest Jan Assmann, który twierdzi, że pamięć mają wyłącznie jednostki, natomiast zbiorowość pozwala ją ukształtować<sup>21</sup>. Należy także zwrócić uwagę na interakcję zachodzącą w obrębie obu typów pamięci. We wspomnieniu indywidualnym jednostki często uczestniczą inni, co daje bardziej wyrazisty i zarazem niejednoznaczny obraz konkretnego wydarzenia. Poprzez jedno wspomnienie dochodzimy do różnorodnego postrzegania go przez pozostałych świadków, co pozwala obserwować pracę pamięci zbiorowej.

Jan Assmann wyróżnia cztery typy pamięci zbiorowej: 1) pamięć mimetyczną – związaną z naśladowaniem działań innych ludzi; 2) pamięć rzeczy, która pozwala zagłębić się w przeszłość; 3) pamięć komunikatywną – obejmującą „aktywną pamięć i doświadczenia żyjących pokoleń, które przekazywane są poprzez interaktywne działania, ale w sposób niesformalizowany, w formie potocznej komunikacji ustnej: przekazów rodzinnych, przyjacielskich, rozmów międzypokoleniowych”<sup>22</sup>, jest to więc typ najbliższy szeroko pojętej historii mówionej, która w momencie odejścia danego pokolenia może całkowicie zaniknąć; 4) pamięć kulturową spajającą pozostałe trzy typy i wyrażającą się poprzez świadomy stosunek danej grupy do przeszłości, jej

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> A. Assmann, *Kanon i archiwum*, przeł. A. Konarzewska, [w:] tejsze, *Między historią a pamięcią...*, s. 74–75.

<sup>19</sup> Należy podkreślić, że szczególną rolę w badaniach nad pamięcią zbiorową odegrali: Paul Connerton i Paul Ricoeur. Por. P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, przeł. M. Napiórkowski, Warszawa 2012; por. też P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006.

<sup>20</sup> A. Assman, *Cztery formy pamięci...*, s. 46.

<sup>21</sup> J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008, s. 51–52.

<sup>22</sup> Tamże, s. 13–15.

najpowszechniejszym nośnikiem są teksty kultury, ale także rytuały i tradycje<sup>23</sup>. Powiązania między pamięcią komunikatywną i kulturową są tak ścisłe, że trudno nie zgodzić się z twierdzeniem Aleidy Assmann, iż „każde ja łączy się [...] z różnymi MY”<sup>24</sup>.

### Pamięć dziecka a pamięć dorosłego

Zarówno pamięć jednostki, jak i zbiorowości można odczytywać na wielu poziomach – inne będą wspomnienia dziecka, inne dorosłych, a zupełnie odmienne osób starszych wspominających dzieciństwo. Różnice te wynikają głównie z natury fizycznej i uczuciowej – dorośli najczęściej nie potrafią odtworzyć w sobie na nowo duszy dziecka. Inaczej człowiek starszy. Bliżej mu do dziecięcego sposobu postrzegania świata, ponieważ zdaje sobie sprawę z ogromnego znaczenia wspomnień w społeczeństwie i ich edukacyjnej roli. Przywoływane obrazy są oczywiście w pewnym stopniu zniekształcone, gdyż wraz z upływem czasu z coraz większym subiektywizmem patrzymy na rzeczywistość.

Odnajdywanie wspomnień z dalekiej przeszłości jest dużo trudniejsze dla dorosłego. Zdaniem Maurice’a Halbwachsa nie wystarczy, że

uwolni się [on – A.L.] z wysiłkiem, gwałtownym i często wręcz niemożliwym, od zespołu idei pochodzących od społeczeństwa, trzeba, by na nowo zagościły w nim pojęcia dziecka i nawet trzeba odnowić jego wrażliwość, która dziś nie jest już w stanie odbierać tak spontanicznych i pełnych wrażeń jak w pierwszych latach dzieciństwa<sup>25</sup>.

Sprzeczność w odbieraniu wspomnień przez dziecko i dorosłego jest więc nieunikniona.

Inne stanowisko w tej kwestii przedstawia Karl Mannheim, twierdząc że „ludzie w wieku 12–25 lat są szczególnie chłonni na doświadczenia, które decydują o ich dalszej biografii”<sup>26</sup>. Oznaczałoby to, że nie pamięć dzieciństwa najmocniej kształtuje dorosłe życie, lecz wczesna młodość, kiedy świadomość i wiedza o świecie zaczynają osiągać odpowiedni stopień i pomagają właściwie interpretować poszczególne zdarzenia. Ponadto badacz udowadnia, że konstrukcja pamięci indywidualnej pozostaje w interakcji z pamięcią pokoleń: „czy tego chcemy, czy nie [...] oddziaływanie pamięci i tożsamości pokoleniowej na jednostkę pozostaje niezmiennie i wiążące”<sup>27</sup>.

Z rozważań Mannheim’a wynika, że pamięć jest ściśle powiązana z tożsamością pokoleniową. O relacji tej wspomina także Aleida Assmann. Badaczka dzieli tożsamość na osobistą i zbiorową. Pierwsza z nich to „zbiór danych, który przyjmuje funkcję osobistego znaku rozpoznawczego

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> A. Assmann, *Wprowadzenie: o krytyce, popularności i adekwatności terminu „pamięć”*, przeł. A. Teperek, [w:] tejże, *Między historią a pamięcią...*, s. 11.

<sup>25</sup> M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, przeł. M. Król, Warszawa 1969, s. 145.

<sup>26</sup> K. Mannheim, *Problem pokoleń*, przeł. A. Mizińska-Kleczkowska, „Colloquia Communia” 1992–1993, nr 1–12. Por. też: A. Assmann, *Cztery formy pamięci...*, s. 46.

<sup>27</sup> Tamże.



w państwowych dokumentach<sup>28</sup>. Jedną z jej odmian jest tożsamość społeczna, która opiera się głównie na jednostkowych wspomnieniach, ale również na konfiguracjach więzi międzyludzkich<sup>29</sup>. Teoretycznie wszyscy powinniśmy do niej przynależać, jednak czasami zanik zdolności pamiętania wyklucza nas z tego kręgu. Tożsamość zbiorową Assmann nazywa formacją dyskursu, która funkcjonuje i upada w zależności od systemów i symboli przyjmowanych przez przedstawicieli danej kultury<sup>30</sup>. Mówiąc o tej kategorii tożsamości, myślimy przede wszystkim o tym, co wspólne i charakterystyczne dla określonego narodu bądź grupy społecznej. Mogą to być jednakowy język, tradycja, kultura czy przeżycia, ale także miejsca traumatyczne kojarzące się danej zbiorowości z konkretnym wydarzeniem, wywołującym podobne emocje.

Pamięć o miejscach traumatycznych nawiązuje do przeszłości, z którą trudno się pogodzić i która nieustannie powraca. Często mimo upływu lat osoba, której dotyczy traumatyczne wspomnienie, wciąż nie potrafi zdystansować się wobec bolesnych doświadczeń. Pozytywna lub chociaż neutralna interpretacja nie jest możliwa ze względu na ogromną siłę oddziaływania danego miejsca na dalszą biografię. Odrzucenie afirmatywnego odczytania oddziela miejsca traumatyczne od miejsc upamiętnienia – mimo że te drugie także są związane z krwią, poświęceniem i ofiarami, nie tworzą negatywnych konotacji, przeciwnie, często ich zadaniem jest odpowiednie kształtowanie tożsamości zbiorowej<sup>31</sup>.

W reportażu Magdaleny Grzebałkowskiej *1945. Wojna i pokój* można odnaleźć dokumenty wielu opisywanych przez badaczy form pamięci, a także ich różnorodnych modyfikacji i połączeń. Najistotniejsze wydają się jednak: pamięć osoby starszej, pamięć Innego oraz pamięć dziecka, które tworzą ciekawy kolaż indywidualnych wspomnień wojennych i powojennych, a przy okazji prezentują galerię postaci różnej narodowości i w różnym wieku.

### **Pamięć ludzi starszych**

Galerię tę otwiera, będący wstępem do książki, portret babci reporterki, która... nie pamięta końca wojny. Dopiero pod naciskiem wnuczki zaczyna dzielić się wspomnieniami, które, ku rozczarowaniu Grzebałkowskiej, nie są związane z dniem 8 maja. Cechą charakterystyczną rozmowy babci (rocznik 1926) z wnuczką (rocznik 1972) jest nadobecność funkcji fatycznej. Czytając tę kontaminację wywiadu i reportażu, niejednokrotnie mamy wrażenie, że bohaterka niekoniecznie chce dzielić się wspomnieniami. Autorka z trudem pozyskuje informacje, powtarza

---

<sup>28</sup> A. Assmann, *O problemie tożsamości z perspektywy kulturoznawczej*, przeł. K. Sidowska, [w:] tejsze, *Między historią a pamięcią...*, s. 146.

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> Tamże, s. 149.

<sup>31</sup> A. Assmann, *Pamięć miejsc – autentyzm i upamiętnienie*, przeł. J. Górny, [w:] tejsze, *Między historią a pamięcią...*, s. 174.

pytania, stosuje chwyt retoryczny mający nawet zawstydzić rozmówczynię („Ale jakoś koniec wojny musisz pamiętać – upieram się. Ja bym pamiętała”<sup>32</sup>).

Intrygująca wydaje się niechęć babci do zwierzeń. Czym jest spowodowana? Zdecydowanie wykluczyć należy „niepamięć”, widać bowiem, że odtworzenie wydarzeń nie stanowi dla bohaterki żadnego problemu. Przeciwnie, charakteryzuje ją nawet pamięć szczegółów, które w obliczu wojennej tragedii mogłyby wydać się zupełnie nieistotne. Babcia reporterki zapamiętała bowiem, że przywiozła do Polski słój cukierków i małego kundelka, którego gonili po ulicach niemieckiego miasteczka amerykańscy żołnierze<sup>33</sup>. Dlaczego więc pojawia się dystans wobec własnych wspomnień i lęk przed podzieleniem się nimi nawet z najbliższą rodziną?

Być może jest to obawa przed zburzeniem pewnej „historycznej” prawdy, która mitologizuje oblicze Polski i Polaków po roku 1945? Wypowiedzi rozmówczyni nie są przecież zgodne z informacjami pochodzącymi z podręczników historii. Dla niej ani wojna nie skończyła się w maju wybuchem fajerwerków, ani też powojenna Polska nie była azylem, do którego chętnie wracano. Koniec wojny dla rozmówczyni wiąże się z Weinsbergiem, zamiast z Warszawą, a wystrzały zastępują pocałunki „z kim popadnie”. Obraz odbudowującej się i wracającej do dawnej świetności Polski zaburzają zaś słowa prababci Magdaleny Grzebalkowskiej, Stefanii: „Po coś ty, dziecko, tutaj wróciła? Po co? [...] Tu jest tak strasznie w tej Polsce”<sup>34</sup>. W celu stworzenia jeszcze większego kontrastu między tymi dwiema prawdami, Grzebalkowska wprowadza pierwiastki dokumentarne, konfrontuje słowa babci z krótkim opisem powszechnie znanych wydarzeń z 7 i 8 maja 1945 roku. Celowo umieszcza słowa rządu polskiego nawołujące emigrantów do powrotu do kraju („wracajcie, potrzebujemy waszych rąk, trzeba odbudować kraj”<sup>35</sup>), aby uwiarygodnić argument rozmówczyni i ukazać, jak niechętnie do Polski powracano.

Autorka zwraca także uwagę na różnicę między prawdą historyczną a tak zwaną „własną prawdą”, która tkwi tylko w nas samych, jest niepowtarzalna, niepodważalna, ale bywa sprzeczna z powszechnie przyjętym obrazem zdarzeń. Mimo wszystko właśnie ta prawda jest ważniejsza, czyni człowieka wyjątkowym. Gdybyśmy spróbowali zapytać o to samo wspomnienie tłum „chłopców i dziewcząt – Polaków, Litwinów, Czechów, Francuzów, różnych innych”<sup>36</sup> powstałby kolaż odmiennych, a nawet sprzecznych wspomnień dotyczących tego samego wydarzenia. Te właśnie różnice między pamięcią jednostki a zapiskami z podręczników historii jednocześnie rozczarowują i fascynują reporterkę. W jednym z wywiadów Grzebalkowska przedstawia swój pomysł na rozdział książki, który miałby składać się wyłącznie z wypowiedzi rozmówców,

<sup>32</sup> M. Grzebalkowska, dz. cyt., s. 8.

<sup>33</sup> Tamże, s. 9.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> Tamże.

<sup>36</sup> Tamże.

pamiętających 8 maja jako koniec wojny<sup>37</sup>. I tak pojawia się pierwsze rozczarowanie, później kolejne i jeszcze następne, aż wreszcie okazuje się, że „dla nikogo [...] 8 maja nie był końcem wojny”<sup>38</sup>. Obserwujemy w tym momencie rozejście drogi twórczej z oczekiwaniami, tym bardziej że ostatnia nadzieja – pokładana w babci – także gaśnie. Jednak reporterka doskonale radzi sobie z „brutalną rzeczywistością” i tworzy różnorodne obrazy wojny, wyluskując właśnie to, co trochę niezamierzenie powraca w *1945. Wojnie i pokoju* – mikrohistorię.

Czytając rozmowę Grzebalkowskiej z babcią, mamy wrażenie oporu pojawiającego się na samą myśl o podzieleniu się własną opowieścią. Oporu, który może być wynikiem wielopłaszczyznowego strachu: o życie, o bliskich, o dom, ale również o prawdę. Podobnie zachowuje się inna bohaterka reportażu, Janina Winiarska, żona Romana. Mówi:

ja tam nie mam o czym opowiadać, przyjechałam tu [do wsi Jabłonów pod Zieloną Górą – przyp. A.Ł.] później. [...] Mąż, on tu przyjechał w 1945. I wszystko pamiętał. Ale nic wam już nie powie, bo wylew miał<sup>39</sup>.

Niechęć do wspomniania jest u bohaterki tak silna, że nawet mężowi próbuje wmówić niepamięć. Roman Winiarski reaguje jednak inaczej, chętnie opowie. Jakie podłoże ma ta małżeńska różnica zdań? Dlaczego Janina, co można wywnioskować po jej kilkukrotnych zapewnieniach (mąż miał wylew i kompletnie nic nie pamięta), tak bardzo boi się rozmowy o przeszłości, a Roman jest skłonny podzielić się wspomnieniami? Być może dla kobiety są to trudne i traumatyczne wydarzenia, z którymi nadal niełatwo jej się pogodzić? Mężczyzna natomiast albo je kilkakrotnie przepracował i zaakceptował, albo właśnie rozmowa z nieznanymi jest pewnego rodzaju terapią pamięci.

Na pewno należy wykluczyć twierdzenie, że wspomnienia dla bohatera nie są wciąż żywe i nie wzbudzają emocji. Roman Winiarski z ogromną dozą czułości opowiada bowiem o roku 1945, a także o historii swojej pierwszej nauczycielki, która prawdopodobnie była mu bliska. Możliwe, że właśnie to ciepło, z jakim mąż relacjonuje minione czasy, kiedy jeszcze nie znalazł żony, budzi w niej lęk? Lęk przed nieobecnością w tej oksymoronicznej opowieści. Lęk przed niepamięcią jej osoby, bo w rozmowie Romana i reporterki nie ma wątku Janiny Winiarskiej.

Wspomnienie bohatera nazwałam oksymoronicznym z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że w tekście zapowiadającym się jako historia Romana Winiarskiego dominuje wątek biograficzny Wilhelminy Trylowskiej. Zaledwie połowa relacji opowiada o rodzinie bohatera i jego doświadczeniach. Ta część wydaje się jednak dla mężczyzny mniej istotna, o ojcu mówi raczej

---

<sup>37</sup> M. Grzebalkowska, *Nudzi mnie wielka historia*, rozmowę przeprowadziła A. Sowińska <https://www.empik.com/empikultura/nudzi-mnie-wielka-historia-rozmowa-z-magdalena-grzebalkowska,11177,a>, [dostęp: 20.03.2019].

<sup>38</sup> Tamże.

<sup>39</sup> M. Grzebalkowska, *1945. Wojna i pokój...*, s. 103.

dynamicznie, jakby spieszył się przekazać jak najwięcej szczegółów z życia Trylowskiej. Drugą, która dotyczy nauczycielki, czyta się wolniej. Fragment ten emanuje spokojem, który nadaje mu szczególnej wagi. Nawet reporterka zdaje się zauważać więź łączącą Romana z kobietą. Wypowiedź o ojcu i rodzinie jest prawie w całości zdynamizowanym monologiem bohatera, przeważają krótkie zdania złożone. Natomiast we wspomnieniu o Wilhelminie Trylowskiej dominuje opis oraz mowa pozornie zależna, co sprawia, że zmienia się atmosfera. Ze skocznego *allegretto* przechodzimy nagle do spokojniejszego *adagio*. Ta dwupłaszczyznowa relacja kojarzy się także z *Marszem pogrzebowym* Fryderyka Chopina, w którym przeplatają się dwa motywy. Pierwszy, rozpoczynający utwór, bardziej dynamiczny przypominałby właśnie monolog Romana Winiarskiego o rodzinie. Natomiast następująca po nim spokojniejsza część, brzmiąca paradoksalnie sielankowo (jest to jednak utwór charakteryzujący się konotacjami ze śmiercią) byłaby odpowiednikiem opowieści o nauczycielce. Oczywiście obie historie prezentowane przez bohatera łączy styczność w czasie, nie są więc one tak odległe, jak mogłoby się wydawać.

W pamięci osoby starszej pojawia się perspektywa pamięci dziecka, co jest kolejnym oksymoronem. Jak pisze Grzebalkowska: „Zapatrzył się Roman Winiarski gdzieś daleko, duchem przeniósł do rodzinnego domu, z drewna i gliny, tak ciepłego zimą, że wszystkie dzieci nocowały u nich od grudnia do wiosny<sup>40</sup>”. To zapatrzenie, dostrzeżone przez reporterkę, zdradza sentyment bohatera i emocjonalny stosunek do dzieciństwa spędzonego w Glinianach pod Lwowem. Owa tęsknota i idealizacja przeszłości wydają się być charakterystyczne dla pamięci nostalgicznej, podobnie jak ujawniająca się u rozmówcy regresja. Roman Winiarski na karty książki przenosi swój podwójny wizerunek – z jednej strony jest mężczyzną w sędziwym wieku, z drugiej wylania się głęboko ukryte w nim dziecko, które chce podzielić się z kimś swoimi przeżyciami.

Ta retrospekcja wpływa na specyficzny charakter opowieści. Podczas lektury doświadczamy dziwnego uczucia sielankowości, tak bardzo, wydawałoby się, niepasującego do historii wojennej. Klimat arkadyjski tworzy się głównie za sprawą osoby Romana Winiarskiego – spokojnego, ciepłego człowieka, który bez śladu rozgoryczenia i pretensji wspomina trudne dzieciństwo. Bohater dzieli się z reporterką również pozytywnymi wspomnieniami. Przywołuje naukę u Wilhelminy i jej męża oraz obraz ciepłego domu, w którym nocowały wszystkie dzieci. Negatywne doświadczenia, takie jak nakaz opuszczenia kraju czy przesiedlenie na Ziemię Odzyskane, przedstawione są w sposób neutralny, bez cienia żalu, w taki sposób, że właściwie zapominamy, jak trudny był to czas dla rodziny Winiarskich. Charakterystyczna jest również

---

<sup>40</sup> Tamże, s. 105.

kresowa polszczyzna rozmówcy: „A w tym wagonie, co my jechali, to pięć rodzin było. Trochu ciasno było, ale jakoś się męczyliśmy. Na jesień my odjeżdżali, w grudniu tu dotarli<sup>41</sup>.”

Może więc nakładanie się dwóch kategorii pamięci wcale nie jest oksymoronem? Wydaje się, że w przypadku bohaterów 1945. *Wojny i pokoju* pamięć osoby starszej i pamięć dziecka są mocno połączone. Trudno przecież w 2015 roku opowiadać o wydarzeniach z 1945, nie przenosząc się myślami w lata dziecinne i nie wcielając się w rolę dziecka.

### Pamięć Innego<sup>42</sup>

Pamięć osoby starszej prowadzi do kolejnego, zbliżonego aspektu postrzegania przeszłości – do wspomnień zachowanych w pamięci Innego. Starszy to również w pewien sposób Inny, nierzadko odtrącony przez społeczeństwo. Z przymiotnikiem „inny” łączymy zazwyczaj, mniej lub bardziej świadomie, pejoratywne konotacje, jakby odmienność kulturowa, rasowa czy religijna wiązała się automatycznie z hierarchizowaniem na poziomie „lepszy” i „gorszy”, przy czym nasza pozycja zazwyczaj jest nadrzędna. Czując wyższość wobec Innego popełniamy grzech egzotyzacji<sup>43</sup>, a także z góry zakładamy, że między nami a Innym nie ma cech wspólnych i tylko nasza wiedza o świecie oraz cywilizacji jest warta przekazania. Michael Fischer przypomina, że przez wiele lat, głównie w XIX i XX wieku, narracja o Innym służyła właśnie podtrzymaniu stereotypu ludzi dzikich i prymitywnych, pozostających poza osiągnięciami cywilizacyjnymi<sup>44</sup>. Postawa ta nie dotyczy, jakby mogło się wydawać, wyłącznie stosunku Europejczyków do mieszkańców odległych kontynentów. Już w ojczystym kraju możemy zauważyć szerzący się polonocentryzm. Nawet mieszkańcy państw sąsiadujących nie zawsze są „mile widziani” wśród polskiej społeczności.

Skomplikowane relacje z innymi narodami sięgają początków silnego państwa polskiego. Również rok 1945, jak pokazuje w reportażu Magdalena Grzebalkowska, nie był wyjątkiem od reguły. Relacje polsko-ukraińskie czy niemiecko-polskie po zakończeniu wojny wciąż były napięte, o czym świadczą przede wszystkim powojenne wysiedlenia i walki o ziemię, a także tworzone na terenach Polski obozy pracy dla Niemców (wspominają o tym rozmówcy Grzebalkowskiej w reportażu *Nie jesteśmy przecież Niemcami*<sup>45</sup>).

<sup>41</sup> Tamże.

<sup>42</sup> Pojęciem Innego posługuję się za Magdaleną Środą. Por. M. Środa, *Inny, obcy, wykluczony*, Gdańsk 2020.

<sup>43</sup> Por. N. Bloch, *Między terenem a tekstem, czyli o siedmiu grzechach głównych w tworzeniu narracji o światach innych ludzi*, [w:] *SZTUTOWO / STUTTHOF Gdzieś pomiędzy plażą a obozem*, red. N. Bloch, A.W. Brzezińska, Warszawa 2013, s. 9–30.

<sup>44</sup> Por. M. Fischer, *Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory*, [w:] *Writing cultures. The Poetics and Politics of Ethnography*, ed. J. Clifford, G.E. Marcus, Berkeley – Los Angeles – London 2010, s. 194–233. Por. też. M. Horodecka, *Reportaże jako medium pamięci Innego na przykładzie „Papuszy” Angeliki Kuźniak*, „Tekstualia. Palimpsesty Literackie, Artystyczne, Naukowe” 2017, nr 1, s. 181.

<sup>45</sup> M. Grzebalkowska, *1945. Wojna i pokój...*, s. 293–323.

Temat stosunku Polaków do Niemców podejmuje między innymi Jan Józef Lipski, zwracając uwagę na postrzeganie zachodniego sąsiada jako człowieka niemego, z którym nie sposób się porozumieć, skąd etnonim „Niemcy”<sup>46</sup>. Lipski zaznacza, że ta wzajemna niechęć ma podłoże historyczne i sięga czasów Bolesława Krzywoustego, a pogłębił ją jeszcze późniejszy konflikt z Krzyżakami<sup>47</sup>. Wzajemna wrogość Polaków i Ukraińców rozwinęła się natomiast głównie w czasach powstania Chmielnickiego, spowodowanego uciskiem Kozaków przez polską szlachtę.

Na podstawie wspomnień bohaterów *1945. Wojna i pokój* można podjąć próbę rekonstrukcji powojennych zachowań Polaków wobec Niemców i Ukraińców. Podkreślam jednak, że to jedynie subiektywna próba, bo jak w jednym z wywiadów mówi sama reporterka: „II wojna światowa to był walec, którzy przejechał po świecie. Przenicował kulę ziemską na drugą stronę. Dlatego tak ważne jest, żeby w ogóle nie przykładać dzisiejszej miary do tamtej epoki”<sup>48</sup>.

Interesującą i nieoczywistą opowieścią o roku 1945 w Polsce jest reportaż *Lód*, czyli historia Niemca – Wenera Henseleita – oraz ucieczki Niemców przed Armią Czerwoną przez zamrznięty Zalew Wiślany. Już na początku Grzebalkowska wywołuje w czytelniku poczucie dyskomfortu. Jak bowiem zareagować na nieczulego mężczyznę na wozie, który odmawia pomocy małemu chłopcu, a za kilka chwil sam znika w przeręblu? Jakie emocje będą właściwe? Współczucie? Czy może poczucie, że dokonała się sprawiedliwość?

236

Niejednoznaczne uczucia pojawiają się również podczas lektury o sytuacji na Zalewie Wiślanym. W rozmowie z dziennikarką Henseleit wspomina, że tonącym nieszczęśnikom wszyscy się tylko przyglądali, nikt nie zamierzał podawać im ani drąga, ani kawałka szmaty. Dlaczego? Czy to strach o własne życie w obliczu zagrożenia? Czy nieustannie pielęgnowana przez sześć lat wojny znieczulica na śmierć? Reporterka posługując się wypowiedzią autotematyczną, nie ocenia bohaterów. Zachęca do tego również czytelnika:

Nie wiem czy mam prawo do tego wszystkiego. Do udawania, że wiem, jak było. Przecież każdy potrafi sobie wyobrazić mróz, klóć się sama ze sobą. Ale czy czułam kiedyś takie zimno, w którym nos, uszy i końcówki palców bieleją i twardnieją jak gips? [...] Może i znam taki śnieg i lód. Ale nigdy nie wylam z rozpaczy nad przerębłą, do której przed chwilą wpadły moje dzieci. Nie wiem więc, czy mam prawo mówić, że potrafię sobie wyobrazić, jak było zimą 1945 roku<sup>49</sup>.

Jako kontrast wobec braku ludzkiej empatii pojawia się obraz rodzinnego domu Wenera:

Jego mama na imię ma Elsa Helena i jest najlepszą mamusią na świecie. [...] tuli swojego syneczka i modli się codziennie o jego zdrowie. Tatusz Wenera Heinrich Adolf nieba by przychylił swoim najbliższemu. [...] lubi sprawiać żonie i dzieciom niespodzianki. Któregoś dnia posyła do domu

<sup>46</sup> J.J. Lipski, *Powiedzieć sobie wszystko... Eseje o sąsiedztwie polsko-niemieckim*, Gliwice 1996, s. 28–29.

<sup>47</sup> Tamże.

<sup>48</sup> M. Grzebalkowska, *Nudzi mnie wielka historia...*

<sup>49</sup> M. Grzebalkowska, *1945. Wojna i pokój...*, s. 40.

chłopca od piekarza z torbą pełną świeżych bułek. Innym razem zabiera ich do konia lub na karuzelę<sup>50</sup>.

Pamięć o ciepłym i kochającym domu towarzyszy Wernerowi podczas wojny, zwłaszcza gdy traci rodziców. Czuje się więc odpowiedzialny za rodzeństwo. Mimo że sam jest niedorosły, chciałby stworzyć siostrze i bratu namiastkę rodzinnego ciepła, które towarzyszyło im przed wybuchem wojny. Jest to jednak trudne: dzieci zostają rozdzielone, a polska rzeczywistość okazuje się inna niż w zapewnieniach rodziców („Kiedy pociąg z Henseleitami przejeżdża przez Polskę, rodzice tłumaczą dzieciom, że to kraj, w którym żyją tacy sami ludzie jak Niemcy – jedni są dobrzy, ale drudzy źli”<sup>51</sup>). Elsa Helena i Heinrich Adolf obiecywali, że przeprowadzka do Polski nie zburzy ich dotychczasowego życia, a już na pewno nie spodziewali się negatywnego stosunku sąsiadów. Dzieje się jednak inaczej.

Dobrych Polaków chłopiec poznaje dosyć późno. Najpierw musi zmierzyć się z tymi, którzy prawdopodobnie mają żal do Niemców za doznane krzywdy. Chcą więc odwrócić rolę oprawcy i ofiary. Werner dostaje pracę, którą wykonuje za darmo. Ma zakopywać gnijących żołnierzy. Sfrustrowany Polak krzyczy: „To jest rozkaz, Szwabie!”<sup>52</sup>. Zachowanie Polaka przypomina zjawisko nazywane przez krytyków postkolonialnych *mimikrą*. Homi Bhabha podaje, że jest ona „złożoną strategią reformowania, porządkowania i dyscyplinowania. [...] To pragnienie Innego, jako podmiotu różnicy, który jest prawie taki sam, ale nie całkiem”<sup>53</sup>. W przypadku relacji niemiecko-polskich po 1945 roku byłoby to dążenie do odwrócenia roli kata i ofiary. Nękanie przez wiele lat naród próbuje więc naśladować postawy swojego oprawcy.

Podczas lektury *Lodu* nasuwa się pytanie, dlaczego część polskiego społeczeństwa przypisuje niemieckim cywilom winę za krzywdy własnego narodu? Jak mocno zakorzeniona musi być w polskich umysłach trauma, że zamiast spróbować ją przepracować, stajemy się tym, przed kim przez wiele lat uciekaliśmy? W Polsce bowiem po 1945 roku miały miejsce sytuacje podobne do tych, których doświadczył kilkunastoletni Niemiec:

Werner Henseleit zostaje niewolnikiem. Szwabem, hitlerowcem, gnidą, która ma pracować za obierki z ziemniaków i kości z obiadu. Którą można kopać i tłuc, walić pejczem, ile się chce. Za wojnę. Za głód. Za strach. Za cierpienia. Za obozy koncentracyjne. Za to, że nie zna polskiego i zamiast słomy przynosi widły. [...] Niech zdycha jak pies. Kogo to obchodzi?<sup>54</sup>.

<sup>50</sup> Tamże.

<sup>51</sup> Tamże, s. 42.

<sup>52</sup> Tamże, s. 59.

<sup>53</sup> H.K. Bhabha, *Mimikra i ludzie: O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, [w:] tegoż, *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010, s. 80.

<sup>54</sup> M. Grzebałkowska, *1945. Wojna i pokój...*, s. 59.

W wyniku wpajania chłopcu powyższych przekonań przez mężczyznę, dla którego pracuje, Werner myśli, że jest własnością swojego pana. Tak powiedzieli mu milicjanci i pogrozili, że zabiją go, jeśli nie będzie posłuszny. Inny staje się podczłowiekiem. Polak jego oprawcą.

Jest jednak i czas dobrych Polaków, by użyć określenia Magdaleny Grzebałkowskiej. Następuje osiem lat po wojnie. Werner poznaje Jankę, której

matka nic sobie nie robi z tego, że Werner jest Niemcem. Podejmuje go w domu uroczystym obiadem. To pierwsze dobre jedzenie Wenera w Polsce. Martwi się tylko, że z przyszłego zięcia taki chudziak, aż spodnie na nim latają<sup>55</sup>.

To właśnie dzięki narzeczonej i życzliwości przyszłej teściowej mężczyzna decyduje się pozostać w Polsce, na Kaszubach.

W pamięci Innego, oprócz obrazu Polaków, pojawia się także wizja Rosjan. W tym przypadku również możemy dokonać podziału na dobrych i złych. Najpierw pojawiają się ci, którzy zabijają ukrywających się w schronie niemieckich żołnierzy, a cywilów wyganiają w stronę Witomina. Jeszcze większą traumę wywołują Rosjanie codziennie przeszukujący dom i celujący z broni do dzieci. W końcu zabierają ojca Wenera, doprowadzając tym samym do rozpaczki dzieci i rodzica. Jest to czas, kiedy kochający i troskliwy, niemogący już ocalić rodziny, ojciec zostaje poddany największej próbie: wybrać dla ukochanych osób śmierć czy żyć ze świadomością, jak bardzo nieszczęśliwi są w powojennej Polsce? Nieustannie zastanawia się: „kto zajmie się jego syneczkami i córeczkami, jeśli go zabraknie? Kto je nakarmi? Kto obroni? Nikogo poza nim tu nie mają<sup>56</sup>”. Heinrich Henseleit boi się, ale daje dzieciom wybór. Sugeruje im samobójstwo, lecz nie wpływa całkowicie na ich czyny, ponieważ wydaje się świadomy niebezpieczeństwa i konsekwencji wynikających zarówno z jednej, jak i z drugiej drogi. Oprócz dylematu moralnego pojawia się, podobnie jak w relacjach niemiecko-polskich, motyw ofiara – oprawca. W roli pokrzywdzonego kolejny raz widzimy słabe i bezbronne dzieci, które zmuszone są znosić niezawinione cierpienia.

Jak już wspominałam, Grzebałkowska przywołuje także obraz dobrych Rosjan. Pierwsi z nich zabierają ojcu zegarek. To niewiele, jeżeli uzmysłowimy sobie, że gdzieś obok inna grupa żołnierzy być może zamordowała kilkoro dzieci i ich matki. Małą kradzież można więc wybaczyć. Dobre wspomnienie pozostawia rosyjski lekarz:

ogląda odmrożone uszy Wenera i mimo protestów ojca zabiera go do polowego szpitala. Tam wstrzykuje mu w uszy jakąś substancję, wtyka w małżowiny szpilki, smaruje je grubo maścią i owija bandażem. [...] po odmrożeniu nie będzie śladu<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> Tamże, s. 61.

<sup>56</sup> Tamże, s. 58.

<sup>57</sup> Tamże, s. 57.



Pomocy rodzinie Henseleitów udzielają też Sowieci spotkani we wsi Wiczlino. Karmią ich ziemniakami z tłuszczem i wskazują wolny dom. Bez okien i zamków w drzwiach, ale to jednak dom.

Zestawiając kontrastujące ze sobą wspomnienia Wenera o Rosjanach i o Polakach, dziennikarka ucieka od stereotypów, nie ulega generalizacji, wcześniej wspomnianej już egzotykcji, ale również idealizacji (grzechy pojawiające się w tworzeniu narracji o Innym, analizowane przez Natalię Bloch<sup>58</sup>), demitologizuje obraz Polaków po 1945 roku. Obala funkcjonujący i wciąż mocno podkreślany w naszej kulturze mit o Polakach będących wyłącznie ofiarami i Niemcach – bezdusznymi katach. Autorka odkrywa przed czytelnikiem różne perspektywy tych samych czasów, opowiada kilka historii, nie stygmatyzuje żadnego narodu, również rosyjskiego. Stara się raczej nieustannie ukierunkowywać interpretację odbiorcy na najważniejsze – moim zdaniem – przesłanie reportażu: „Niemcy, Polska i Rosja to kraje, w których żyją tacy sami ludzie [...] jedni są dobrzy, ale drudzy źli”<sup>59</sup>.

Perspektywa pamięci Wenera, podobnie jak Romana Winiarskiego, również jest podwójna. Niewątpliwie jest to pamięć Innego, ale przenika ją jednocześnie pamięć dziecka. Bohater ulega wspomnieniom sielankowego dzieciństwa sprzed wybuchu wojny, które jawi mu się jako wyidealizowane, stanowiące mocny kontrast do rzeczywistości wojennej i powojennej. Mężczyzna odtwarza w pamięci ciepło rodzinnego domu, wyjątkowy czas Bożego Narodzenia, naukę jazdy na rowerze oraz przyjazną szkołę. Pamięć dziecka jest oczywiście niepełna, sporo w niej luk, niewyraźnych obrazów, przekształconych przez czas zdarzeń, ale pozostaje doświadczenie szczęścia.

W pamięć Wenera wpisuje się jednak także trauma roku 1945. Od początku jego opowieści kolejni bliscy odchodzą. Być może dlatego mężczyzna częściej niż inni rozmówcy Magdaleny Grzebałkowskiej mówi o śmierci. Co chwilę czytamy o zamrożonych dzieciach i dorosłych, o topielcach, o ludziach ginących na froncie, w piecach obozów koncentracyjnych. Dodatkowo rodzina Wenera wydaje się być naznaczona piętnem śmierci: umiera siostra, później matka, wreszcie ojciec każe dzieciom wskoczyć do studni. Jak pisze reporterka: „z czasem będzie widział coraz więcej trupów. Przywyknie do ich widoku. Jeszcze nie wie, ale wkrótce dostanie przy nich nawet czasowe zatrudnienie”<sup>60</sup>. Domyślać się tylko można, w jakim stopniu wszechobecna śmierć musiała wpłynąć na psychikę dziecka i jak wiele wysiłku kosztowało go pokonanie traumy.

Istotną funkcję w pracy pamięci pełnią detale. Wenera, podobnie jak babcia reporterki, zwraca uwagę na niuanse. Cecha ta szczególnie uwidocznia się, gdy bohater wspomina ewakuację.

---

<sup>58</sup> Por. N. Bloch, dz. cyt., s. 9–30.

<sup>59</sup> M. Grzebałkowska, *1945. Wojna i pokój...*, s. 42.

<sup>60</sup> Tamże, s. 51.

Kilkadziesiąt lat później potrafi odtworzyć listę przedmiotów zabranych w tym czasie przez rodzinę. Są to:

Dwa silne konie.

Duży wóz z plandeką.

Trzy worki owsa.

Pół wędzonej świni.

Łóżko.

Koce, poduszki, pierzyny.

Ciepłe ubrania.

Rodzinne albumy i dokumenty.

Fotografia mamy w tekturowej ramce, z czasów gdy była jeszcze zdrowa<sup>61</sup>.

Dokładne zapamiętanie wymienionych rzeczy wydaje się w obliczu tragedii całkowicie zbędne. A jednak młody chłopiec uznaje to za niezwykle istotne. Być może jest to próba stworzenia namiastki rodzinnego ciepła i domu w obliczu zbliżającego się rozejścia ścieżek mocno zżytej ze sobą rodziny? Czy rzeczywiście chcieli za wszelką cenę przedłużyć to, co gwałtem zostało im odebrane i nagle odeszło w przeszłość?

Pamięć szczegółów wydaje się istotnym elementem dla wszystkich, którzy przeżyli powojenną traumę. Motyw ten pojawia także się we wspomnieniach Jarosława i Zofii Cholewków – Ukraińców, obecnie mieszkańców Sanoka. Mężczyzna z niezwykłą precyzją opisuje swój dom jeszcze sprzed wojny: „Pani popatrzy: tu, gdzie okna, był pokoik, zaraz kuchnia i też okienka, potem komora, dalej sień i boisko, co się młóciło zboże, osobno szopa na narzędzia rolnicze”<sup>62</sup>. Wspomina również wieś: „około 500 numerów, dwie cerkwie, kościół i bożnica”<sup>63</sup> oraz ludność ją zamieszkującą: „Polaków było 10 procent, Żydów tyle samo, reszta to Ukraińcy”<sup>64</sup>. Z opowieści Jarosława Cholewki można wysnuć przypuszczenie, że jego fotograficzna pamięć wynika z głębokiej potrzeby zachowania jak największej ilości wspomnień, powodowanej być może strachem, że po wojnie nie będzie już nic? Czy analogicznie do Wenera Henseleita bohater chce za wszelką cenę przedłużyć utracony czas, choćby miał on trwać tylko w nim samym? Prawdopodobnie okres przed wybuchem wojny jest dla mężczyzny kwintesencją szczęścia, którego potem długo miał nie zaznać, bo – jak zaznacza – „w 1945 roku [...] szczęściem było, że nikt z mojej rodziny w tamten rok nie umarł”<sup>65</sup>.

W reportażu nieustannie przewija się temat relacji polsko-ukraińskich. Jarosław i Zofia Cholewkwowie nie wspominają współzycia polsko-ukraińskiego jako przyjemnego

<sup>61</sup> Tamże, s. 48–49.

<sup>62</sup> Tamże, s. 330.

<sup>63</sup> Tamże.

<sup>64</sup> Tamże.

<sup>65</sup> Tamże, s. 335.

doświadczenia. Także okupanci zdawali sobie sprawę ze skomplikowanych stosunków łączących mieszkańców Ulucza i potrafiły to umiejętnie wykorzystać. Jak wspomina bohater:

[...] przyszli Rusczy. [...] Ogłosili, że na Sanie będzie granica z Niemcami. Wy będziecie wolni, powiedzieli nam, nie będą was polskie pany więcej gnębić, ziemia będzie wasza, wszystko będzie wasze<sup>66</sup>.

Negatywny wizerunek narodu polskiego w oczach Ukraińców jest w dużej mierze spowodowany zachowaniem samych Polaków, jednakże Rosjanie nie omieszkali go utrwalić. Ze wspomnień Jarosława Cholewki wynika więc, że niechęć do sąsiadów miała swoje podłoże raczej w strachu i dominacji Polaków stojących przed wojną wyżej w hierarchii społecznej. AK wzbudzało wśród Ukraińców niepokój i postrzegane było jako wróg: „Akowcy do Ulucza nie przychodzili, tylko kilka razy przeszli przez wieś. Partyzanci UPA nas przed nimi chronili”<sup>67</sup>. Bohater wspomina także, że wojsko polskie i polscy cywile, w przeciwieństwie do UPA, posuwali się nawet do kradzieży oraz „za byle co zabierali z chałupy, że syn niby w UPA służy”<sup>68</sup>. Trudno powiedzieć, jak naprawdę wyglądały relacje między oddziałami partyzanckimi, przypuszczać można jedynie, że obawy mieszkańców Ulucza nie były bezpodstawne. Jarosław przyznaje, że bali się obu stron: i wojska polskiego, i banderowców. Mimo to nie padają z jego ust jednoznaczne oceny Polaków, choć widać, że nie ma do nich pozytywnego stosunku. Można odnieść wrażenie, że stawia ich mniej więcej na równi z Sowietami i Niemcami, jako tych, którzy podczas II wojny światowej przyczynili się w jakiś sposób do niedoli narodu ukraińskiego.

Zdecydowanie z większym chłodem i powściągliwością o Polakach mówi Zofia Cholewka. Nie formułuje osądów, wystarczy jednak jej krótka wypowiedź, aby zauważyć ogromny ból i żal za wyrządzone krzywdy: „Ojca, Wasyla, Rusczy zabrali na wojnę w 1941 roku. [...] Druga tragedia to głód. Jedliśmy lebiode. A później Polacy spalili nam dom”<sup>69</sup>. Stosunki polsko-ukraińskie były trudne. Niemal od zawsze. I nie należy szukać mniej czy bardziej winnych. Przykre jest wyłącznie to, że dzisiaj wypominamy Ukraińcom krzywdy, których doznaliśmy z ich strony, a tak łatwo zapomnieliśmy o naszych przewinieniach. Cytując słowa bohatera reportażu, można się zastanawiać: „czy Polak napisze na siebie złą historię?”<sup>70</sup> Wydaje się, że Grzebałkowska próbuje podjąć się takiego zadania.

Oprócz obrazu relacji polsko-ukraińskich, we wspomnieniach Jarosława i Zofii Cholewków pojawia się motyw tworzenia osobistej opowieści, której nie znajdziemy w podręcznikach historii. Rozmówcy mówią o rzeczach z pozoru dla przebiegu wojny nieistotnych. Bo jaki wpływ na sytuację

---

<sup>66</sup> Tamże, s. 333.

<sup>67</sup> Tamże, s. 334.

<sup>68</sup> Tamże.

<sup>69</sup> Tamże, s. 335.

<sup>70</sup> Tamże, s. 334.

na świecie może mieć polskie dziecko kradnące komuś krowę? Albo morderstwo sołtysa? Czy wreszcie obcięcie włosów jakiejś dziewczynie z Ulucza? Oczywiście, żaden. Wydarzenia te mają jednak znaczenie dla Jarosława. I być może kilkorga innych mieszkańców, którzy byli ich świadkami, a skoro są one ważne i pamiętane przez określoną grupę, to wpisują się w pamięć małej zbiorowości. Kilka indywidualnych wspomnień dotyczących konkretnej sytuacji tworzy jakiś zbiór informacji przekazywanych później z pokolenia na pokolenie, z ust do ust. Według koncepcji Jana Assmanna będzie to pamięć komunikatywna.

Właśnie ten rodzaj pamięci interesuje reporterkę, której osoba w analizowanym reportażu jest mocno zaznaczona. Już w pierwszym akapicie tekstu *Sanok*, wylania się Magdalena Grzebalkowska, podkreślając swoją obecność pytaniami retorycznymi i stwierdzeniem – *nie wiem*.

Przyszli do Sanoka z dziećmi i pierzynami. [...] Kiedy płonie dom, najpierw sprawdzasz, gdzie są dzieci, potem lecisz odwiązać krowę z obórki, wygonić konia z podwórka i biegiem w ogień po pierzyny. Dlaczego akurat po nie? Może dają poczucie bezpieczeństwa większe niż uratowane z pożaru korale przywiezione z jarmarku w Sanoku? Nie wiem. Ale we wspomnieniach pogorzalców matki zawsze biegną w ostatniej chwili ratować piernaty<sup>71</sup>.

Refleksja autorki o pierzynach pokazuje całkowite zaangażowanie w rozmowy z bohaterami. Nawet lista zabieranych podczas ucieczki rzeczy zdaje się być ważnym świadectwem minionych czasów, wartym zapamiętania i przekazania.

Obecność reporterki zarysowuje się także w powtarzanych przez Jarosława Cholewkę pytaniach. Bohater kilkakrotnie mówi: Pani nie rozumie? Mówi pani, że UPA ma opinię, że była jeszcze gorsza? A pani pyta, czy jakieś szczęście mnie w 1945 roku spotkało? Te pytania autorki zaznaczają jej obecność. Grzebalkowska ujawnia swój głos w dialogu, w którym jednak najważniejszy jest rozmówca i jego historia. Reporterka pomaga tylko wydobyć to, co najistotniejsze.

### Pamięć dziecka

*Mogło mu najwyżej być żal wspomnień dzieciństwa, lecz tych w żadnym wypadku nikt go nie mógł pozbawić. Tej majątności, co ją człowiekowi pamięć zbiera, nie strawi ogień i nie zabierze woda.*<sup>72</sup>

W kontekście kwestii wspomnień pamięci osoby starszej i pamięci Innego nieustannie przewija się zagadnienie pamięci dziecka. Wydaje się, że w książce Grzebalkowskiej jest to właśnie ta kategoria, która spaja wszystkie relacje. Niemal w każdej historii pojawia się wspomnienie lat dziecińczych. Szczególny jest reportaż *Ja nie sziksa, ja Żydówka* prawie w całości poświęcony żydowskim wychowankom domu dziecka w Otwocku. Zaobserwować tu można pewną analogię z książką

<sup>71</sup> M. Grzebalkowska, *1945. Wojna i pokój...*, s. 329.

<sup>72</sup> M. Dąbrowska, *Noce i dni*, t.1, Kraków 2004, s. 48.

Swietłany Aleksijewicz *Ostatni świadkowie: utwory solowe na głos dziecięcy*, której głównymi bohaterami także są skrzywdzone przez wojnę dzieci<sup>73</sup>. Noblistka na przykładzie ich wspomnień pokazuje to, co dobre, kojarzące się z sielankowym, wyidealizowanym już dziś dzieciństwem. Jednocześnie zwraca uwagę na strach oraz doświadczenia śmierci, głodu i wojenne okrucieństwo.

Również w portretach rozmówców Magdaleny Grzebalkowskiej łatwo dostrzec tę dwudzielność. Wyraźnie widać to w analizowanej wyżej historii Wenera Henseleita. Także opowieści podopiecznych domu dziecka w Otwocku składają się na kolaż dobrych i złych wspomnień.

W relacji Irki Młotek największe cierpienie wiąże się z utratą babci i rodziców oraz z rozłąką z braćmi. Poczucie bezpieczeństwa dwunastoletniej dziewczynki po raz kolejny zostaje zaburzone, gdy odebrano jej również dom rodzinny: „pobiegła zobaczyć, czy jej dom rodzinny wciąż stoi. Stał. Z obcym nazwiskiem na skrzynce pocztowej”<sup>74</sup>. Strata ostatniej rzeczy, jaka łączyła bohaterkę z przeszłością, staje się w tym momencie symbolem przejścia do nowego życia. Irka przyznaje, że z powodu wychudzenia dostawała dodatkową porcję śmietanki i jajko na twardo, a opiekunowie dbali o nią. Nie jest to jednak ten sam rodzaj troski, jak w przypadku troski rodziców o dziecko. Inaczej troszczy się wychowawczyni o osieroconą dziewczynkę niż matka o córkę. Mimo iż obraz domu dziecka we wspomnieniach Irki jawi się raczej pozytywnie, jednocześnie wiąże się ze świadomością niemożności powrotu do lat wczesnego dzieciństwa. Mogą świadczyć o tym drzwi wyjściowe, które przekracza dziewczynka: „Pobiegła. Uchyliła jakieś drzwi. Usłyszała mężczyzn rozmawiających po żydowsku”<sup>75</sup>. Symbolizują one nie tylko schronieniem, lecz również odcięcie drogi do czasów, które dziecko za wszelką cenę chciałoby przywrócić.

Także Linka Sztarkman wspomina pobyt w Otwocku raczej pozytywnie, jednak z dozą smutku i ironii. Z domu dziecka pamięta jego białe ściany, modernistyczne okna, balkon podparty prostymi kolumnami i duży ogród. Opowiada też o paleniu ubrań i goleniu głów, będących oznaką troski o podopiecznych. Mimo to owe czynności wzbudzają pewien niepokój i burzą poczucie bezpieczeństwa. Charakterystyczne w wypowiedzi Linki jest wspomnienie o chlebie maczanym w stearynie. Biorąc pod uwagę okoliczności może wydawać się to szczytem luksusu w czasach, gdy notorycznie brakowało jedzenia. Nic zaskakującego nie byłoby więc we wspomnieniu dziewczynki, gdyby nie jedno słowo: *pyśzności*, o zabarwieniu lekko ironicznym. Sądzę, że reporterka użyła go celowo, aby wskazać czytelnikowi jak wielka przepaść istnieje pomiędzy rokiem 2015 a 1945. Przez te siedemdziesiąt lat postrzeganie świata uległo całkowitemu przeobrażeniu

---

<sup>73</sup> Por. S. Aleksijewicz, *Ostatni świadkowie: utwory solowe na głos dziecięcy*, przeł. J. Czech, Wołowiec 2013.

<sup>74</sup> M. Grzebalkowska, 1945. *Wojna i pokój...*, s. 189.

<sup>75</sup> Tamże.

i Grzebalkowska nieustannie podkreśla, dlaczego nie powinniśmy przykładać dzisiejszej miary do tamtych czasów.

Istotnym wątkiem, pojawiającym się w obu relacjach, jest przedwczesne wejście w dorosłość kilku czy kilkunastoletnich dzieci. Szczególnie wyraźnie widać to w opowieści Irki. Dwunastoletnia dziewczynka przejmując niemal rolę matki i ojca będąc jednocześnie siostrą. Postawa bohaterki jest godna podziwu, zaprzecza całkowicie przekonaniu, że podczas wojny człowiek wyzbywa się wszelkich ludzkich odruchów i pragnie ocalić wyłącznie własne życie. Irka Młotek jest silna (ma dwanaście lat!) i może pracować do końca życia na wsi, ale „bracia, oni są słabsi, starszy ciągle choruje”<sup>76</sup>. Oprócz deklaracji pracy za siebie i braci, dziewczynka, być może nieświadomie, wykazuje rodzicielską troskę o chłopców: odwiedza ich, zdejmuje koszule, iska wszy, gotuje marchew i kartofle. Gotowa jest również odstąpić braciom miejsce w domu dziecka, gdyby okazało się, że obowiązuje limit. Nie zgadza się również na rozdzielenie rodzeństwa, dopóki nie będzie pewna, że chłopcy zostali umieszczeni w domu dziecka i są pod dobrą opieką. Matczyne poświęcenie i strach o słabszych sprawiają, że bohaterka w 1945 roku ma dwanaście lat tylko w dokumentach. W rzeczywistości zachowuje się być może bardziej odpowiedzialnie i troskliwie niż niejedna dojrzała kobieta. Sytuacja niejako wymusiła na niej tę postawę, lecz dużą rolę grają tu jej cechy charakteru. Trudno przewidzieć, jak zachowałaby się, nie mając w sobie tak wielkich pokładów dobroci i empatii.

Konieczność wcześniejszego dorastania dotknęła także Linkę Sztarkman (rocznik 1933). Symbolicznym wkroczeniem w dorosłe życie było ogolenie głowy. Żał jej krótkich warkoczy, lecz nie protestuje, co prawdopodobnie zrobiłaby w innych okolicznościach. Rozumie, że to dla jej dobra. Przyzwolenie Linki na ten akt dobrowolnego rozstania się z częścią osobowości symbolizuje dojrzałość i samoświadomość.

Traumatycznym doświadczeniem dla Linki okazała się przede wszystkim rozłąka z matką. Dziewczynce niełatwo zrozumieć, dlaczego ukochana osoba ją porzuca i oddaje do domu dziecka, tym bardziej że do tej pory była w stanie zapewnić jej utrzymanie. Wcielmy się na chwilę w rolę matki. Jak to jest podjąć decyzję o umieszczeniu córki lub syna z dala od domu i rodziny? Z jednej strony mamy świadomość, że chodzi o polepszenie warunków życia dziecka, z drugiej – czy nie lepiej jest mu w największej biedzie, lecz z kochającą rodziną? To dylematy prawdopodobnie nie do rozstrzygnięcia. Każdy wybór będzie się wiązał z konfliktem tragicznym.

W historii Irki Młotek przebija się obraz relacji polsko-żydowskich. Bohaterka, podobnie jak Werner Henseleit, ma w pamięci zarówno pozytywny, jak i negatywny wizerunek społeczeństwa polskiego. Przeważa niestety ten drugi. Polacy jawią się tu jako szabrownicy opustoszałego getta,

---

<sup>76</sup> Tamże.

którzy „wynoszą [...] porcelanowe figurki, srebrne sztucce, zegar ze ściany”<sup>77</sup> oraz mordercy ojca Irki, podstępem wyciągający z domu Szulima, aby bez powodu go zastrzelić.

Akcentem przelamującym negatywny obraz polskiego społeczeństwa jest pojawienie się w opowieści dobrych Polaków. Jedni ukrywają córkę Awolę, u drugich pracuje Irka. Dziewczynka mówi: „Jestem u dobrych ludzi”<sup>78</sup>. To sformułowanie w żaden sposób nie usprawiedliwia zachowań społeczeństwa polskiego, lecz podobnie jak w przypadku historii Wenera Henseleita, pozwala dostrzec, że nie wszystko, zwłaszcza w okresie wojennym, jest czarno-białe, natomiast każda nacja składa się z takich samych ludzi – jedni są dobrzy, drudzy źli<sup>79</sup>.

Wspomnienia obu bohatererek dobrze ilustrują fundowanie się pamięci kulturowej na pamięci indywidualnej, o czym pisze Aleida Assmann<sup>80</sup>. Każda z dziewcząt ma swoją, odrębną historię, niepodobną do innych. Ich relacje są bardzo osobiste, ale wspomnienia te wpisują się także w pamięć całej zbiorowości, gdyż obie dziewczynki przebywały w tym samym domu dziecka w Otwocku. Mimo że z ich wypowiedzi nie wylaniają się identyczne obrazy tego miejsca, to połączenie obu świadectw, daje szerszą perspektywę i tworzy w wyobraźni czytelnika nie dwa, lecz jeden żydowski dom dziecka.

### **Polifonia pamięci**

Analizując poetykę reportażu Magdaleny Grzebałkowskiej, podejmuję próbę lektury tekstu przez pryzmat metafor zakorzenionych w muzycznej strukturze fugi i jej technikach kompozycyjnych. W wyodrębnionych kategoriach pamięci można dostrzec pewne zbieżności i powtórzenia motywów, które tworzą swego rodzaju polifonię pamięci – nakładanie się różnorodnych głosów opowiadających o tym samym czasie, o roku 1945. Kolejne relacje mają bardziej imitacyjną niż kontrastową formę, jakby jeden głos był powtórzeniem poprzednich. Wypowiedzi bohaterów funkcjonują więc podobnie do kanonu. „Melodie”, czyli w tym przypadku wspomnienia, mają zbliżony układ „dźwięków” (poszczególnych wydarzeń), nie jest on jednak identyczny. Bywa również i tak, że zmieniają się „wartości rytmiczne”, czyli dynamika tekstu. Widoczne jest to zwłaszcza, gdy zestawimy wspomnienie Romana Winiarskiego ze słowami Jarosława Cholewki. „Linia melodyczna” słów drugiego z bohaterów opiera się w większości na „ćwierćnutach” i „ósemkach”, gdyż jego wypowiedź jest silnie zdynamizowana. Natomiast u Romana Winiarskiego „całe nuty” i „półnuty” przeplatają się z „ćwierćnutami”, relacja raz przyspiesza, raz zwalnia, jednak nigdy nie jest to tempo wypowiedzi Cholewki. W opowieści Winiarskiego diametralnie zmienia się

---

<sup>77</sup> Tamże, s. 187.

<sup>78</sup> Tamże, s. 189.

<sup>79</sup> Tamże, s. 42.

<sup>80</sup> Por. A. Assmann, *Cztery formy pamięci...*, s. 40 i nast.

także „wysokość dźwięków”, raz są to raczej „rejstry basowe” (historia Wilhelminy Tryłowskiej), innym razem przechodzą w „pełny tenor” (dynamiczne wspomnienia o rodzinie). Pamięć Wenera Henseleita tworzy podstawę tego literacko-muzycznego dzieła. Jego wspomnienie jest pełne i od początku do końca równo zrytmizowane. Może to świadczyć o dystansie wobec bolesnych doświadczeń, które mimo swojej traumatyczności są już dla bohatera przeszłością. Na ten tercet nakłada się kolejny głos: babci Magdaleny Grzebalkowskiej, której opowieść jest swobodną wariacją na temat podstawowej „linii melodycznej”, wyraziście brzmiącym „sopranem” (odwaga w ujawnianiu kontrowersyjnych zdarzeń). Jej historia jest raczej chaotyczna, wybiórcza, pozostawiająca po wybrzmieniu pewien niedosyt, grana nawet nie tercję, lecz oktawę „wyżej” niż historia Henseleita. Gdzieś pośrodku, między Wenerem a babcią, mniej więcej na wysokości głosu Jarosława Cholewki brzmią Irka i Linka, zrećnie wypełniając środek pomiędzy „niskimi” a „wysokimi dźwiękami”, wyśpiewując swoje „altowe” historie (wypowiadane stanowczo, choć niepretendujące do dominującej roli w chórze). W pięciogłosowym dziele przebijają się czasami reporterka, jakby z przedtaktu, sygnalizując, że nie jej słowa są tu najważniejsze, lecz stanowią wyłącznie dodatek, ozdobnik, do ogromnego dzieła literacko-muzycznego tworzonego przez zdecydowane i uzupełniające się wzajemnie głosy jej rozmówców i rozmówczyń. Wybrane fragmenty reportażu Grzebalkowskiej, złożone z różnorodnych, polifonicznych głosów, tworzą jednak spójną całość – fugę.

## SUMMARY

The article is an analysis of Magdalena Grzebalkowska's book *Poland 1945: war and peace* and aims to examine the categories of memory present in it. The author, based on chosen characters, describes several kinds of memory: of a child, of an elderly person, and of the other. The aim of the analysis is to point the presence of various forms of memory in the book and to illustrate their polyphony.

## KEYWORDS

memory, World War II, reportage, polyphony, Magdalena Grzebalkowska

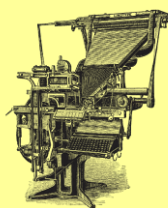


BIBLIOGRAPHY

- Aleksijewicz S., *Ostatni świadkowie: utwory solowe na głos dziecięcy*, przeł. J. Czech, Wołowiec 2013.
- Assmann A., *Cztery formy pamięci*, przeł. K. Sidowska, [w:] tejsze, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. i posł. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.
- Assmann A., *Kanon i archiwum*, przeł. A. Konarzewska, [w:] tejsze, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. i posł. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.
- Assmann A., *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. i posł. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.
- Assmann A., *O problemie tożsamości z perspektywy kulturoznawczej*, przeł. K. Sidowska, [w:] tejsze, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. i posł. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.
- Assmann A., *Pamięć miejsc – autentyczm i upamiętnienie*, przeł. J. Górny, [w:] tejsze, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. i posł. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.
- Assmann A., *Wprowadzenie: o krytyce, popularności i adekwatności terminu „pamięć”*, przeł. A. Teperek, [w:] tejsze, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. i posł. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.
- Assmann J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska–Pham, Warszawa 2008.
- Bhabha H.K., *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010.
- Bhabha H.K., *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, [w:] tegoż, *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010.
- Biograf musi być bezwzględny*, rozmowę z Magdaleną Grzebalkowską przeprowadziła A. Sowińska: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5070-biograf-musi-byc-bezwzglezny.html> [dostęp: 20.03.2019].
- Connerton P., *Jak społeczeństwa pamiętają*, przeł. M. Napiórkowski, Warszawa 2012.
- Darska B., *Pamięć codzienności, codzienność pamiętania. Szkice o reportażu polskim XXI wieku*, Gdańsk 2014.
- Dąbrowska M., *Noce i dni*, t.1, Kraków 2004.
- Erzählte Identitäten*, red. M. Naumann, München 2002.
- Filipkowski P., *Historia mówiona i wojna. Doświadczenie obozu koncentracyjnego w perspektywie narracji biograficznych*, Wrocław 2010.
- Fischer M., *Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory*, [w:] *Writing cultures. The Poetics and Politics of Ethnography*, ed. J. Clifford, G.E. Marcus, Berkeley – Los Angeles – London 2010.
- Grzebalkowska M., *1945. Wojna i pokój*, Warszawa 2015.
- Halbwachs M., *Spoleczne ramy pamięci*, przeł. M. Król, Warszawa 1969.

- Historia mówiona. Elementarz*, red. R. Dąbrowski, Warszawa 2008.
- Horodecka M., *Reportaże jako medium pamięci Innego na przykładzie „Papuszy” Angeliki Kuźniak*, „Tekstualia. Palimpsesty Literackie, Artystyczne, Naukowe” 2017, nr 1.
- Jeziorska-Haladyj J., *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, Warszawa 2013.
- Lipski J.J., *Powiedzieć sobie wszystko... Eseje o sąsiedztwie polsko-niemieckim*, Gliwice 1996.
- Mannheim K., *Problem pokoleń*, przeł. A. Mizińska-Kleczkowska, „Colloquia Communia” 1992–1993, nr 1–12.
- Maruszewski T., *Pamięć autobiograficzna*, Gdańsk 2005.
- Maziarski J., *Anatomia reportażu*, Kraków 1966.
- Niedzielski C., *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej. (Podróż – powieść – reportaż)*, Toruń 1966.
- Nudzi mnie wielka historia*, rozmowę z Magdaleną Grzebalkowską przeprowadziła A. Sowińska: <https://www.empik.com/empikultura/nudzi-mnie-wielka-historia-rozmowa-z-magdalena-grzebalkowska,11177,a> [dostęp: 20.03.2019].
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001.
- Nycz R., *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, [w:] tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001.
- Randall W.L., *The Stories We Are: an Essay on Self-Creation*, Toronto 1995.
- Reportaż – historia – pasja*, Spotkanie autorskie z Magdaleną Grzebalkowską. Wydział Filologiczny Uniwersytetu Gdańskiego, 10.01.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=bcfu7dfxb94> [dostęp: 23.05.2019].
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006.
- Sadowski W., *Weryfikacja reportażu*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5.
- Siembieda M., *Reportaż po polsku*, Poznań 2003.
- SZTUTOWO / STUTTHOF Gdzieś pomiędzy plażą a obozem*, red. N. Bloch, A.W. Brzezińska, Warszawa 2013.
- Środa M., *Inny, obcy, wykluczony*, Gdańsk 2020.
- Woolf V., *Orlando: biografia spisana przez Virginie Woolf*, przeł. W. Wójcik, Warszawa 1994.
- Writing cultures. The Poetics and Politics of Ethnography*, ed. J. Clifford, G.E. Marcus, Berkeley – Los Angeles – London 2010.
- Wyka K., *Pogranicze powieści*, Warszawa 1989.
- Ziątek Z., *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1999.

JEDNAK



KSIĄŻKI

2021 nr XII

"PRĘDKOŚCI"

STUDIA

## WOKÓŁ ŚMIERCI STANISŁAWA PRZYBYSZEWSKIEGO

KONRAD NOGALSKI

249

**Z**naczenie Stanisława Przybyszewskiego dla polskiej kultury przełomu XIX i XX wieku jest nie do przecenienia. Przypadek autora *Synagogi Szatana* stanowi nieczęstą w historii literatury sytuację, gdy ranga pisarza zdecydowanie przekracza pozostawione przez niego teksty. Wydaje się, że jego dokonania artystyczne błędą również w obliczu inspiratorskiej roli, jaką odegrał wobec polskiego modernizmu. W okresie Młodej Polski słowa wypowiedane przez Przybyszewskiego były przez wielu twórców traktowane jak świętość. Jego opinie przez kilka lat wyznaczały kierunek artystycznych działań całej rzeszy młodych artystów.

Zastanawiające jest to, że głośnie i silnie swego czasu oddziałująca na polską kulturę twórczość pisarska, szybko odeszła w zapomnienie. Postać „genialnego Polaka” powszechnie postrzegana się właściwie wyłącznie przez pryzmat jego skandalizującej, cygańskiej legendy. We wstępie do *Wyboru pism* Stanisława Przybyszewskiego w serii Biblioteki Narodowej pisze o tym fenomenie Roman Taborski:

W świadomości szerszych warstw pozostała jedynie szokująca, obrosła skandalizującą legendą postać Przybyszewskiego. „Cygan” i „dekadent”, kabotyn i alkoholik, badacz czarnej magii i satanista, erotoman, który złamał życie kilku zakochanych w nim kobiet, i człowiek o chorobliwie słabej woli,

dla którego kłamstwo było najczęściej stosowanym do rozplątywania zawikłanych sytuacji życiowych – do tego w gruncie rzeczy sprowadza się dzisiaj kanon obiegu wiedzy o Przybyszewskim<sup>1</sup>.

Autor *Złotego runa* stał się więc ofiarą własnej legendy. Współcześnie można o nim myśleć jako o artyście totalnym, duchowym przywódcy Młodej Polski lub jako o ekscentryku, który niezasłużenie, dzięki specyficznej atmosferze epoki, urósł do rangi wielkiego artysty.

Chciałbym, aby Stanisław Przybyszewski objawił się w niniejszym artykule w innej, rzadko do tej pory omawianej roli – jako wielki zmarły. Przyjęta perspektywa może się okazać wartościowa z dwóch powodów. Po pierwsze, ożywi skostniały i nieco schematyczny sposób pisania o autorze *Moich współczesnych*. Po drugie, opis pośmiertnych losów postaci tak barwnej jak Przybyszewski przyczyni się również do studiów nad kulturą funeralną dwudziestolecia międzywojennego. Twórca *Nad morzem* to niewątpliwie „wielki umarły”, przez jednych wielbiony, przez innych nienawidzony. O tym, dlaczego wciąż warto badać kulturę funeralną, pisał Stanisław Rosiek – autor nekrografii Adama Mickiewicza:

Wielcy umarli stali się dzisiaj wielkimi nieobecny. Nasz stosunek do nich jest niejednoznaczny. Nie bardzo wiadomo, jak o umarłych myśleć, jak mówić. Dziewiętnastowieczny wzór przestał obowiązywać. Podejmowany czasem przez tę czy inną władzę, która dzięki umarłym pragnie się uwierzytelnić lub wzmocnić swój autorytet, ujawnia swą anachroniczność, a czasem i groteskowość. Nie można dzisiaj się przebierać w szaty dawnych żalobników. Są zbyt ciasne. Warto jednak wiedzieć, jak były skrojone. Tego rodzaju wiedza o przebrzmiałych już formach kultu pośmiertnego pozwoliłaby zapewne odtworzyć w jakiejś nowej postaci rozbitą wspólnotę żywych i umarłych. Dlatego dokumentacja, opis i rekonstrukcja dziewiętnastowiecznej kultury śmierci są dzisiaj tak ważne. Bez dialogu z przeszłością nie odnajdziemy zagubionej drogi do umarłych<sup>2</sup>.

Oczywiście ambicja twórcy nekrografii Mickiewicza była nieporównywalnie większa, jednak niniejszemu studium na temat śmierci Stanisława Przybyszewskiego przyświeca podobna motywacja. Stosunek Polaków do śmierci ulegał w dwudziestym wieku dynamicznym zmianom, dlatego problem rekonstruowania kultury funeralnej z okresu dwudziestolecia międzywojennego wydaje się zagadnieniem wartym uwagi.

Celem niniejszego artykułu jest zatem rekonstrukcja pośmiertnych dziejów Stanisława Przybyszewskiego. Przedmiotem analizy są nie tylko zwłoki pisarza, ale również skupieni wobec nich żalobnicy: to, jak odnosili się do zmarłego, co o nim mówili oraz co czynili wokół jego szczątków. Zajmuję się głównie niedługim okresem od dnia śmierci 23 listopada do momentu pogrzebu 28 listopada 1927 roku. Wyjątkiem jest ceremonia przeniesienia zwłok, która odbyła się cztery lata później. Powtórny pochówek był bowiem nierozzerwalnie związany z pogrzebem właściwym, stanowił jego symboliczną kontynuację, dlatego odstępstwo jest raczej drobne.

<sup>1</sup> R. Taborski, *Wstęp*, [w:] Stanisław Przybyszewski, *Wybór pism*, Wrocław 2006, s. VI.

<sup>2</sup> S. Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, Gdańsk 1997, s. 25.

## Ostatni akt

### Jaronty. Pożegnalna podróż

Refleksja nad praktykami funeralnymi, jakim poddano zmarłego Przybyszewskiego, powinna rozpocząć się od momentu śmierci, czyli chwili, która uruchamia cały ciąg zdarzeń. Pisarz umarł w środę 23 listopada 1927 roku podczas pobytu w dworku Znanięckich w podinowrocławskich Jarontach, położonych zaledwie trzy kilometry od Łojewa, czyli miejsca narodzin pisarza. Zmarł więc w miejscu, które uważał za wyjątkowe, niejako dla siebie przeznaczone. Niedługo przed śmiercią w autobiograficznych wspomnieniach wydanych pod tytułem *Moi współcześni*, o miejscu narodzin napisał:

To nie przypadek, że przeznaczenie duszę moją właśnie w ten zakątek ziemi polskiej wysłało. Nie ma chyba nic smutniejszego, więcej monotonnego, większą melancholią przesyconego, jak ta beznadziejna równina<sup>3</sup>.

Z perspektywy czasu można dopowiedzieć, że odejście Przybyszewskiego właśnie w tym miejscu również nie jest przypadkowe. Do Jaront, w których spędził ostatni dni, pisarz przybył wraz z żoną Jadwigą około 12 listopada 1927 roku. Powodem były od dawna planowane odwiedziny u Józefa i Marii Znanięckich, przyjaciół z czasów berlińskich. Wizyta na wsi, zwłaszcza w rodzinnych okolicach, miała ułatwić ukończenie drugiego tomu literackich wspomnień. Małżeństwo Przybyszewskich liczyło także, że dwutygodniowy pobyt nad Gopłem dobrze wpłynie na fizyczną i psychiczną kondycję chorującego artysty.

Przyjazd do podinowrocławskiego dworku nie przyniósł jednak oczekiwanej poprawy, wręcz przeciwnie, stan zdrowia poety niemal od razu się pogorszył. Tak o tym pisał Przybyszewski w jednym z listów:

Byłem szczęśliwy, gdy tu w moje rodzinne strony przyjeżdżał, ale niestety, już na drugi dzień musiałem się do łóżka położyć, bo ciężkie zaziębienie i ogólne wyczerpanie organizmu nagle mnie z nóg zważyło<sup>4</sup>.

Pisarz jeszcze w Warszawie przeszedł ostre zapalenie oskrzeli, a już u Znanięckich dokuczały mu napady duszności oraz kłopoty związane z niedokrwieniem serca. Coraz częściej musiał przyjeżdżać do niego z Poznania doktor Polczyński, który podczas jednej z wizyt powiedział choremu, że jego stan jest beznadziejny i jakikolwiek wyjazd może zagrozić jego życiu. Wzburzony Przybyszewski odpowiedział medykowi: „Nie mam środków na to, aby podjąć kurację, muszę pracować na chleb”<sup>5</sup>. Pilnie potrzebował pieniędzy. Dlatego, ryzykując zdrowiem, przyjął zaproszenia na literackie odczyty w Poznaniu 23 listopada oraz w dalekim Krakowie

<sup>3</sup> S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, Warszawa 1926, s. 8.

<sup>4</sup> S. Przybyszewski, *Listy*, zebrał, życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył S. Helsztyński, t. 3, Wrocław 1954, s. 534.

<sup>5</sup> „Nowa Reforma” 1927, nr 271, 24 XI, s. 8.

29 i 30 listopada. Do Krakowa przygotował teksty zatytułowane *Kobieta w mojej twórczości*, a także *Kraków przed ćwierć wiekiem*. Poznańska prelekcja miała natomiast dotyczyć postaci Jana Kasprowicza. Przybyszewskiemu szczególnie zależało na tym, żeby do skutku doszło wystąpienie zaplanowane na 23 listopada, ponieważ liczył, że przyniesie mu przyzwoity zarobek. Niepoprawiający się stan zdrowia do ostatniej chwili stawiał całą sprawę pod znakiem zapytania. 22 listopada, a więc dzień przed zaplanowanym terminem prelekcji, Przybyszewski jeszcze dwukrotnie zmieniał decyzję w sprawie wyjazdu.

Ustalenie przebiegu zdarzeń z samego dnia śmierci pisarza nastęrcza sporo trudności. Artysta nie napisał tego dnia listu, ostatni – do Lucjana Paczóskego, pochodzi z 22 listopada<sup>6</sup>. Nie zachowały się żadne notatki ani dokumenty sporządzone tego dnia (o ile jakieś w ogóle powstały). Osoby, które były wówczas przy Przybyszewskim, a więc bezpośredni świadkowie, pozostawiły po sobie skąpy, by nie powiedzieć żaden, materiał faktograficzny. Całą wiedzę o ostatnich chwilach autora *Złotego runa* zawdzięczamy doniesieniom z prasy, która przez kilka dni żywo się tym tematem interesowała, a także biografom Przybyszewskiego, którzy pewne wydarzenia próbowali zrekonstruować.

252

### Świadkowie wydarzeń

Omówienie prasowych relacji dotyczących śmierci Stanisława Przybyszewskiego powinna poprzedzić analiza ich źródeł. Skąd dziennikarze, agencje informacyjne oraz ich korespondenci zasięgałi wiadomości na temat śmierci autora *Moich współczesnych*? Wieści musiały pochodzić od grona znajdującego się w otoczeniu pisarza w dniu jego śmierci lub od osób, które szybko zostały o jej okolicznościach poinformowane, a następnie przekazały wiadomości dalej, niejako je upubliczniając.

Pierwszy, najważniejszy krąg stanowią naoczni świadkowie, którzy feralnego 23 listopada 1927 roku przebywali w dworku Znanięckich. Do tej grupy należałoby zaliczyć przede wszystkim żonę Przybyszewskiego, Jadwigę. Oprócz niej na pewno byli tam również Józef i Maria Znanięccy, czyli przyjaciele pisarza, którzy gościli go w swoim domu. Na miejscu przebywała również Elżbieta, ich córka, ale miała wówczas dwa i pół roku, była zatem nie w pełni świadomym uczestnikiem zdarzeń. Oprócz nich w domu znajdowały się też najprawdopodobniej osoby pracujące u państwa Znanięckich. Helsztyński wspomina o pokojowej, która miała rzekomo znaleźć martwego Przybyszewskiego<sup>7</sup>. Z kolei Anna Kasprowicz-Jarocka, córka Jadwigi Przybyszewskiej z pierwszego

<sup>6</sup> S. Przybyszewski, *Listy...*, t. 3, s. 535.

<sup>7</sup> S. Helsztyński, *Przybyszewski. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1973, s. 551.

małżeństwa, w swoich wspomnieniach z interesującego nas okresu odnotowała, że w domu Znanięckich przebywała wyłącznie żeńska służba<sup>8</sup>.

Spośród tych kilkorga świadków najbardziej prawdopodobnym źródłem informacji o śmierci Przybyszewskiego zdaje się być Józef Znanięcki, na którym ciążył obowiązek „załatwiania formalności” związanych z pochówkiem artysty<sup>9</sup>. W związku z tym był osobą najlepiej poinformowaną, a w pewnych kwestiach musiał zastępować zdenerwowaną wdowę, chociażby w kontaktach z osobami zainteresowanymi sprawą.

W drugiej kolejności należy zwrócić uwagę na obie kobiety – Przybyszewską oraz Znanięcką. Jadwiga silnie przeżyła śmierć męża, co potwierdza jej córka w spisanych po latach wspomnieniach, dlatego wydaje się raczej wątpliwe, żeby miała siłę opowiadać o tym osobom postronnym<sup>10</sup>. Wiadomo natomiast, że jeszcze 23 listopada zostały do najbliższych rozesłane sygnowane przez nią powiadomienia. Córka Jadwigi wspomina, że w dniu zgonu Przybyszewskiego, około godziny dziesiątej wieczorem, otrzymała od matki telegram o treści „Staś nie żyje, przyjeżdżaj. Matka”. Adresatka początkowo nie zrozumiała wiadomości, ponieważ Jadwiga nie zwykła tak nazywać swojego męża, wołała zwracać się do niego „Stachu”. Być może Jadwiga po śmierci męża była w tak złym stanie, że wiadomości w jej imieniu rozsyłał ktoś inny i stąd wzięła się forma „Staś”<sup>11</sup>.

253

Jeśli chodzi o Marię Znanięcką, to mogła ona przede wszystkim odgrywać rolę pocieszycielki Jadwigi. Nie można jednakże wykluczyć, że to ona jest źródłem pewnych wiadomości na temat zgonu Przybyszewskiego.

Spośród bezpośrednich świadków pozostaje jeszcze do rozważenia służba zatrudniona we dworze. Niewiele o tych osobach wiadomo, ale ich relacje mogły być podstawą dziennikarskich rewelacji na temat ostatnich chwil pisarza.

Druga grupa to osoby, które 23 listopada przybyły do domu Znanięckich na wieść o tym, że Przybyszewski umiera lub już umarł. Trudno jednoznacznie określić, kto jeszcze mógł się w dworku tego popołudnia pojawić. Jednakże można z pewnością wskazać na dwie osoby. Pierwsza to doktor Tomasz Graczykowski, lekarz z Inowrocławia wezwany do konającego. Wiadomo także, że to jemu przyszło tego dnia oficjalnie stwierdzić zgon. Drugą osobą jest kapłan sprowadzony do odprawienia ostatniego sakramentu. Zależnie od źródeł był to albo ksiądz dziekan Stanisław Kubski z Inowrocławia, albo ksiądz Franciszek Matuszewski, proboszcz

<sup>8</sup> A. Kasproicz-Jarocka, *Córki mówią...*, Warszawa 1966, s. 316.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Tamże: „już przy grobie stojąc obok Matki zauważyłam Jej przerażającą wprost błądź i żółte, woskowe plamy na skroniach. Widać było, że jest wyczerpana, ale stała spokojnie.”

<sup>11</sup> Być może zrobili to Znanięccy.

z pobliskiej parafii w Górze<sup>12</sup>. Bardziej prawdopodobna wydaje się wizyta tego drugiego, który miał dużo bliżej, natomiast za przyjazdem Kubskiego przemawia ranga zmarłego.

Jako że prasa od samego początku miała dużo szczegółowych informacji na temat przedśmiertnego stanu zdrowia Przybyszewskiego i medycznych przyczyn śmierci, można z dużą dozą prawdopodobieństwa założyć, że doktor Graczykowski (lub doktor Polczyński z Poznania, pod którego stałą opieką był w ostatnich tygodniach życia Przybyszewski) udzielał dziennikarzom informacji na ten temat. Wydaje się, że księdzu nie wypadło opowiadać o okolicznościach śmierci Przybyszewskiego, chyba że w sprawach związanych z pogrzebem. Reszta osób, które 23 lub 24 listopada przyszły do domu Znanięckich, jest nieznana i niemożliwa do ustalenia.

Trzeci krąg to osoby, które nie były bezpośrednimi świadkami zdarzeń, ale z pewnością zostały o śmierci Przybyszewskiego szybko i stosunkowo szczegółowo poinformowane. Zaliczyłbym do tego grona kilka postaci. Jedną z nich jest córka Jadwigi, która w książce *Córki mówią* opisała, kiedy i w jaki sposób otrzymała telegram. Podobnie musiało być z innymi dziećmi pisarza, Iwą Bennet – dzieckiem ze związku z Dagny, która w momencie śmierci ojca przebywała w Norwegii, a także mieszkającą w Gdańsku Stanisławą Przybyszewską, córką pisarza i malarki Anieli Pająkówny. Do tej grupy zaliczyć należy również dwie osoby z pobliskiego Poznania – Leona, brata pisarza oraz dyrektora poczty poznańskiej, Władysława Kaźmierskiego. Powód, dla którego musiano szybko poinformować Leona, jest oczywisty, natomiast Kaźmierskiego zaliczyłbym do tej grupy, ponieważ jeszcze około południa najprawdopodobniej rozmawiał z Przybyszewskim przez telefon i oczekiwał jego przyjazdu. Tak więc ktoś musiał przekazać mu złą wieść, chociażby ze względów czysto praktycznych, aby odwołać zaplanowany odczyt. Obaj wymienieni mogli o śmierci pisarza rozmawiać z poznańskimi dziennikarzami, zwłaszcza, że tamtejsza prasa była najlepiej poinformowana, a Leon był w tym okresie współredaktorem „Dziennika Poznańskiego” i obracał się w środowisku dziennikarskim.

Po wyznaczeniu kręgu osób, od których musiały pochodzić informacje na temat śmierci Przybyszewskiego, przejdźmy do relacji prasowych. Analizując artykuły, należy wziąć pod uwagę dwa aspekty – porządek chronologiczny oraz treść tych doniesień. Istotne jest nie tylko to, gdzie pewne informacje opublikowane zostały najpierw oraz jak się dalej rozprzestrzeniały po kraju, śledzić należy również sposób ich powtarzania, przedrukowywania pomiędzy gazetami, dodawania szczegółów, parafrazowania niektórych zdań i tym podobnych działań. Tylko chronologiczne przedstawienie relacji może umożliwić zrekonstruowanie sposobu rozchodzenia się informacji o śmierci pisarza.

<sup>12</sup> Prawidłowy zapis „Kubski”, por. „Dziennik Bydgoski” 1927, nr 271, 25 XI, s. 1. Czasem mylnie określane jako „Hubski” – por. „Słowo Polskie” 1927, nr 334, 27 XI, s. 3.



## Relacje o śmierci pisarza

### W oczach prasy

#### 23 listopada

O śmierci Przybyszewskiego jako pierwszy poinformował „Kurier Poznański”<sup>13</sup>. Redakcja tego dziennika popisała się imponującym czasem reakcji. Jej tekst został opublikowany w zaledwie kilka godzin po zgonie artysty. Dziennikarze tej gazety okazali się jedynymi, którym udało napisać się o śmierci Przybyszewskiego 23 listopada. Wyjątkowo krótki okres publikacji był możliwy dzięki temu, że „Kurier Poznański” wychodził dwa razy dziennie – rano i wieczorem. W wydaniu wieczornym 23 listopada ukazała się następująca notatka:

Z Inowrocławia telefonują nam:

Dziś zmarł tu Stanisław Przybyszewski, który bawił od pewnego czasu na wsi w Jarontach posiadłości pp. Znanięckich. Nabawił się tam bronchitu, lecz pomimo troskliwej opieki lekarskiej osłabione serce nie wytrzymało powodując zgon<sup>14</sup>.

Krótki artykuł nie tylko jako pierwszy informuje o śmierci pisarza, ale także przedstawia zarys ostatnich dni jego życia. Rzetelność informacji, która musiała zostać sporządzona nagle, w trybie ekspresowym, imponuje w zestawieniu z pełnymi błędów i niedomówień tekstami z dni następnych. Czytelnicy „Kuriera” z krótkiej depeszy dowiadują się, że Przybyszewski przyjechał z Warszawy do posiadłości w Jarontach, tam przeszedł atak bronchitu i umarł wskutek problemów z sercem. Szybkość i precyzję doniesienia o okolicznościach zgonu tłumaczy to, że „Kurier Poznański” należał do Drukarni Polskiej SA, czyli jednego z największych ówczesnych przedsiębiorstw prasowych. Poznański dziennik dysponował dużym zespołem redakcyjnym, a także współpracował z redakcjami innych, należących do spółki pism („Gazeta Bydgoska”, „Słowo Pomorskie”, „Wielkopolanin”), mających swoje siedziby i gęstą sieć korespondentów w północno-zachodniej części regionu<sup>15</sup>. Dziennikarze „Kuriera” telefonicznie dowiedzieli się o śmierci Przybyszewskiego, ustalili najważniejsze szczegóły i już w popołudniowym wydaniu mogli opublikować informację na ten temat. Obieg informacji pomiędzy centrum wydarzeń a dziennikarzami był tylko w niewielkim stopniu zapośredniczony, dzięki czemu pierwsza prasowa notatka na temat śmierci pisarza pozbawiona jest nieścisłości czy zniekształceń.

---

<sup>13</sup> Do przeglądu doniesień prasowych wybieram artykuły, których tematem w całości lub przynajmniej w części jest śmierć Przybyszewskiego jako zdarzenie. Pomijam teksty konwencjonalnie, informujące o odejściu Przybyszewskiego, ale w żaden sposób nie relacjonujące wydarzeń z 23 listopada 1927 roku, czyli dnia śmierci. Nie interesują mnie na razie również klepsydry pogrzebowe i nekrologi, których w prasie pojawiała się oczywiście wiele.

<sup>14</sup> „Kurier Poznański” 1927, nr 536, 23 XI, s. 3.

<sup>15</sup> Por. na ten temat A. Paczkowski, *Prasa polska w latach 1918–1939*, Warszawa 1980.

## 24 listopada

Informacja o śmierci Przybyszewskiego rozpowszechniła się tego dnia po całym kraju. Pisały o niej gazety w różnych częściach Polski. Redakcje, którym udało się przygotować na ten dzień choćby krótką notatkę, podobnie jak „Kurier Poznański”, musiały otrzymać telefon lub telegram z wiadomością najpóźniej wieczorem 23 listopada, czyli zaledwie kilka godzin po śmierci artysty. Nie mogły jednakże donieść o tym czytelnikom tego samego dnia, ponieważ ukazywały się tylko raz dziennie, najczęściej rano. 24 listopada swoje teksty na ten temat zamieściły głównie dzienniki poznańskie lub tytuły utrzymujące w Poznaniu korespondentów, a także te korzystające z usług Polskiej Agencji Telegraficznej, która zapewne informację o śmierci pisarza umieściła w biuletynie informacyjnym przygotowanym na 24 listopada. Artykuły o Przybyszewskim powstawały pod dużą presją czasu, dlatego najczęściej są bardzo ogólne i informują o opisywanym wydarzeniu w sposób fragmentaryczny. Nie brakuje w nich również błędów oraz nieścisłości takich jak pomyłone nazwy miejscowości czy nazwiska (zwłaszcza w informacjach podawanych gazetom przez P.A.T, które rozsyłało czasopismom biuletyn z najnowszymi wieściami).

W prasie poznańskiej wiadomości ukazały się tego dnia w dwóch dziennikach: „Dzienniku Poznańskim” oraz „Nowym Kurierze”. „Dziennik” na czwartej stronie umieścił niewielki tekst, w którym przekazał czytelnikom smutną wieść w taki sposób:

W ostatniej chwili dochodzi nas żalobna i smutna wieść, że w dniu dzisiejszym zmarł w Warszawie St. Przybyszewski. Jeden z czołowych i najwybitniejszych, ostatni z koryfeuszy naszej literatury. Syn Ziemi wielkopolskiej, przewodniczy apostoł naszego ruchu literackiego, twórca krakowskiego „Życia”, ten który literaturę polską postawił przed problemami europejskich zmagani i rzutów literackich, a przez to wprowadził ją w świat współczesnych przemian literackich miary europejskiej – odszedł od nas po Żeromskim, Reymoncie i Kasprowiczu.

Jak nam donoszą ś.p. St. Przybyszewski zmarł dzisiaj o godz. 1-szej w południe na udar serca. W najbliższym numerze poświęcimy osobne omówienie smutnego faktu, który boleśnie dotyka całe nasze pokolenie, a straty niepowetowane wyrządziła polskiej literaturze<sup>16</sup>.

Artykuł, choć informacji przekazuje niewiele, nie jest pozbawiony błędów. Dziennikarz nie wiedział o pobycie pisarza na Kujawach, dlatego (zapewne w ciemno) jako miejsce śmierci wskazał jego ostatnie miejsce zamieszkania, czyli Warszawę. Oprócz tego o samej śmierci mówi tylko tyle, że spowodowana była udarem i nastąpiła o godzinie 13:00. Piszący artykuł za mało wiedział o Przybyszewskim u schyłku życia, aby wpisać jego śmierć w jakąkolwiek narrację. Przepisał informacje, które udało mu się ustalić, a pustą przestrzeń wypełnił konwencjonalnymi frazesami o „wielkiej stracie”.

Drugi wielkopolski dziennik, „Nowy Kurier”, przedrukował po prostu telegram otrzymany dnia poprzedniego od niewymienionego z nazwiska korespondenta:

<sup>16</sup> „Dziennik Poznański” 1927, nr 270, 24 XI, s. 4.

Dzisiaj w południe zmarł nagle w majątku Jaronty, pow. inowrocławski, goszczący u państwa Znanięckich, znakomity pisarz polski Stanisław Przybyszewski<sup>17</sup>.

W czwartek 24 listopada informacje o śmierci pisarza opublikowało także kilka stołecznych dzienników – „Rzeczpospolita”, „Kurjer Poranny”, „Kurjer Warszawski” oraz „ABC”. Żaden z nich nie przedstawia opisywanego zdarzenia w sposób rozbudowany ani nie próbuje wokół śmierci Przybyszewskiego zbudować opowieści. Pracujący pod presją czasu dziennikarze nie zdążyli jeszcze „wzbogacić” opisywanego wydarzenia stosowną konwencją pisarską. Na tym etapie narracja nie przysłoniła jeszcze faktów.

„Rzeczpospolita” przygotowała tekst przedstawiający w skrócie biografię zmarłego, samej śmierci, poświęca wyłącznie pierwszy akapit:

Dnia 23 bm. w Jaronitach [sic! – K.N.] na Kujawach, zmarł na udar serca, jeden z największych mocarzy literatury polskiej – twórca wielkiego ruchu, który rozpoczął się w krakowskim „Życiu” a rozśpiewał potem w potężnym okresie twórczym „Młodej Polski” – zmarł Stanisław Przybyszewski<sup>18</sup>.

Ponownie powtarza się wiadomość o zgonie spowodowanym udarem serca. Wydaje się, że 24 listopada była to dla dziennikarzy jedyna pewna informacja na temat nagłego odejścia autora *Moich współczesnych*. Wymienione zostaje również miejsce zgonu, ale, co charakterystyczne dla pierwszych doniesień, w nazwę miejscowości wkradła się literówka i Jaronty zapisano jako Jaronity.

Związany z ruchem narodowym dziennik „ABC” informacje o śmierci Przybyszewskiego ograniczył do lakonicznego zdania „Umarł Stanisław Przybyszewski”<sup>19</sup>, a resztę artykułu wypełnia przypomnienie wywiadu, w którym pisarz opowiedział o swoim katolicyzmie. Poniżej wiadomości o śmierci umieszczono natomiast związane z nim wspomnienia innego artysty, pisarza Adolfa Nowaczyńskiego.

„Kurier Poranny” poświęcił Przybyszewskiemu tego dnia niemal całą trzecią stronę. Znalazł się na niej wspomnieniowy tekst Boya-Żeleńskiego, portretowe zdjęcie zmarłego oraz zawiadomienie o zgonie. Sygnatura „P.A.T” oraz data 23 listopada wskazują, że jest to po prostu przedruk wiadomości podawanej dnia poprzedniego przez agencję prasową.

POZNAŃ, 23.11. – P.A.T. – Dziś o godz. 11- ej przed południem zmarł nagle na udar serca Stanisław Przybyszewski, w 60-ym roku życia. Śmierć zaskoczyła ś.p. Stanisława Przybyszewskiego w Jaronkach, pod Inowrocławiem, w majątku pp. Znanięckich, gdzie znakomity pisarz bawił od kilku dni kończąc przygotowania do swych odczytów o Janie Kasprowiczu, które miał wygłosić w najbliższych dniach w Krakowie, a następnie w Poznaniu. Zwłoki ś.p. Stanisława Przybyszewskiego zostaną złożone na wieczny spoczynek w Górze pod Inowrocławiem,

<sup>17</sup> „Nowy Kurier” 1927, nr 270, 24 XI, s. 7.

<sup>18</sup> „Rzeczpospolita” 1927, nr 329, 24 XI, s. 4.

<sup>19</sup> „ABC” 1927, nr 325, 24 XI, s. 3.

parafji Łojewo na Kujawach, skąd pochodzi rodzina Przybyszewskich. Termin pogrzebu nie został jeszcze ustalony<sup>20</sup>.

Wszystkie gazety powtarzające w następnym dniach ten konkretny zestaw informacji korzystały z komunikatu przekazywanego przez PAT. Chodzi o takie szczegóły, jak spowodowana udarem serca śmierć o godzinie jedenastej oraz Jaronki lub Jaronty podane jako miejsce śmierci<sup>21</sup>. Modelowym przykładem jest „Słowo Pomorskie” z 25 listopada, gdzie pojawił się tekst stanowiący oczywistą parafrazę tego telegramu z powtórzoną w nim nawet literówką w nazwie Jaronty – Jaronki.

„Kurjer Warszawski”, który – podobnie jak wiele innych gazet – opublikował informację podaną przez PAT, zamieścił na początku artykułu wzmiankę potwierdzającą hipotezę, że agencja rozesłała po kraju wiadomość o śmierci Przybyszewski już po południu lub wieczorem 23 listopada.

Wczoraj w chwili, kiedy numer popołudniowy naszego pisma był już w druku, nadeszła do Warszawy żałobna wiadomość o zgonie ś.p. Stanisława Przybyszewskiego, tak – iż wiadomość tę mogliśmy podać jedynie w części nakładu wczorajszego popołudniowego. Stanisław Przybyszewski zmarł nagle na udar sercowy wczoraj, o godz. 11-ej przed poł. w Jaronkach pod Inowrocławiem. Przybyszewski bawił w gościnie w Jaronkach u pp. Znanięckich, gdzie przygotowywał cykl swoich odczytów o Janie Kasprowiczu. Zwłoki znakomitego pisarza spoczną na razie w Górze pod Inowrocławiem<sup>22</sup>.

Z tego wyjaśnienia wynika, że części czytelników „Kurjera Warszawskiego” udało się przeczytać powyższą informację (bez początkowego akapitu) już po południu 23 listopada. O śmierci dowiedzieli się ci, do których trafił odpowiedni egzemplarz miejscowej gazety.

Poza gazetami warszawskimi i poznańskimi, informację o zgonie 24 listopada podały również „Kurier Wileński” oraz krakowska „Nowa Reforma”. W czasopiśmie ukazującym się na Kresach wszystkie fakty związane z okolicznościami śmierci zostały umieszczone w pierwszym akapicie:

Wczoraj nad ranem zmarł w Jaronkach pod Inowrocławiem znakomity pisarz polski Stanisław Przybyszewski. Śmierć nastąpiła nagle. Wywarła ona niezwykle silne i przygnębiające wrażenie w stolicy<sup>23</sup>.

Dziennikarze wileńskiej gazety najwyraźniej opierali się na informacjach bardzo niekompletnych w porównaniu z redakcjami w Warszawie i Poznaniu. Artykuł sytuuje zgon Przybyszewskiego w dosyć ogólnej perspektywie czasowej – „wczoraj”, a miejsce zdarzenia podaje z błędem w pisowni. O przyczynie śmierci powiedziane jest wyłącznie tyle, że nastąpiła „nagle”. Co ciekawe, notatka napisana jest z perspektywy warszawskiej („przygnębiające wrażenie

<sup>20</sup> „Kurjer Poranny” 1927, nr 326, 24 XI, s. 3.

<sup>21</sup> Jaronty w przypadku korekty redaktora gazety. Por. „Robotnik” 1927, nr 323 (3163), 24 XI, s. 1.; „Chwila” 1927, nr 3118, 25 XI, s. 3.; „Czas”, nr 271, 25 XI, s. 2.

<sup>22</sup> „Kurjer Warszawski”, nr 323, 24 XI, s. 1.

<sup>23</sup> „Kurier Wileński” 1927, nr 269 (1018), 24 XI, s. 1.

w stolicy”), ponieważ informacja dotarła do redakcji dzięki wiadomościom rozsyłanym przez warszawską agencję PAT.

Interesującym przypadkiem są wiadomości opublikowane tego samego dnia w „Nowej Reformie”. Na trzeciej stronie dziennika umieszczono dwa teksty dotyczące Przybyszewskiego. Pierwszy, opatrzone zdjęciem artykuł główny, oprócz konwencjonalnego rysu biograficznego przedstawia ciekawe szczegóły na temat ostatniego dnia życia pisarza:

W szeregu niestających ciosów nowy grom uderzył w literaturę polską. Zmarł nagle na udar serca w dniu wczorajszym Stanisław Przybyszewski, wielki mistrz słowa, tytan myśli i literatury naszej. Zmarł w Jaronkach pod Inowrocławiem, w majątku państwa Zaniewskich, gdzie znakomity pisarz bawił od kilku dni, kończąc przygotowania do odczytów o Janie Kasprowiczu i współczesnej mu twórczości. Miał je wygłosić w Krakowie, jak oznajmiają afisze, zapowiadające prelekcje Przybyszewskiego na najbliższy tydzień. Nie dane mu jednak już było zdążyć do Krakowa, z którym go wiernie związała doba twórczej a szumnej młodości. Los zrzędził, by głowę na wieczny spoczynek złożył w ziemi kujawskiej, więc na łonie macierzystej gleby, gdzie 6 maja r. 1868 w Łojewie w pobliżu Gopła ujrzal światło<sup>24</sup>.

Struktura artykułu oraz obecne w nim informacje wskazują, że on również oparty jest na treściach kolportowanych przez PAT. Taką atrybucję potwierdza błąd w nazwie miejscowości. Swego rodzaju *novum* jest za to pomyłka w nazwisku Znanięckich („Zaniewscy”). Natomiast drugi tekst o Przybyszewskim, zatytułowany *Ostatnie chwile wielkiego pisarza*, to zapis informacji pozyskanych przez warszawskiego korespondenta. Skontaktował się on z doktorem Polczyńskim, od którego dowiedział się, że Przybyszewski cierpiał na sklerozę naczyń serca, a jego stan zdrowia przez ostatnie dni stale się pogarszał. Zwieńczeniem relacji jest anegdotyczna historia o tym, jak pisarz odmówił podporządkowania się zaleceniom lekarza, ponieważ nie pozwalała mu na to sytuacja finansowa.

## 25 listopada

Drugiego dnia po śmierci Przybyszewskiego „Dziennik Poznański” nareszcie sprostował informację, że artysta zmarł w Warszawie. Oprócz tego wyjaśnienia nie pojawiły się żadne nowe fakty dotyczące wydarzeń z 23 listopada.

„Nowy Kurjer”, który poprzedniego dnia przedrukował jedynie lakoniczny telegram z wieścią o śmierci Przybyszewskiego, przygotował możliwie najbardziej drobiazgowo sprawozdanie z ostatnich chwil życia pisarza:

Wczoraj, w ostatniej chwili, podaliśmy krótką wiadomość o niespodziewanie nagłym zgonie w maj. Jaronty (pow. Inowrocław) znakomitego pisarza Stanisława Przybyszewskiego. Zmarł on w 60 roku życia na udar serca właśnie w chwili, gdy kończył przygotowanie do swych odczytów

<sup>24</sup> „Nowa Reforma” 1927, nr 271, 24 XI, s. 3.

o Janie Kasprowiczu, które miał wygłosić w najbliższych dniach w Krakowie, a następnie w Poznaniu.

Zgon nastąpił nagle i stał się tak bolesnym, niespodziewanym ciosem, że wiadomość, otrzymana o śmierci utalentowanego pisarza w Komitecie Obywatelskim uczczenia zasług literackich wywarła piorunujące wrażenie.

Jeszcze bowiem wczoraj krótko po godz. 12 w południe członek Komitetu, p. prezes dyr. Poczty Kaźmierski, rozmawiał z Przybyszewskim w sprawie ustalenia terminu odczytu w Poznaniu na temat: „Kraków sprzed 39 laty”, a świetny literat nawet wyraził obawę, czy osiągnie odpowiedni dochód z prelekcji, który mógłby poratować jego ciężki stan materialny.

O godz. 12 min. 30 w południe Przybyszewski zasłabł. Zawezwano do łoża lekarza, dr. Graczykowskiego, z Inowrocławia. Gdy lekarz przybył o godz. 1-szej popoł. Przybyszewski zakończył swój pełen trosk, pracowity i płodny dla literatury żywot.

Żona Zmarłego, Jadwiga Przybyszewska, była obecna w czasie śmierci męża w majątku Jarontach i bawi nadal u państwa Znanięckich.

Z pierwszej żony Dagny, zmarłej tragicznie w Tyfilisie, pozostali także Zenon Przybyszewski, który obecnie przebywa w Berlinie na stanowisku sekretarza poselstwa szwedzkiego oraz córka Iwa, żona posła szwedzkiego w Rzymie.

Rodzony brat Stanisława Przybyszewskiego, p. Leon Przybyszewski, przebywa w Poznaniu jako współredaktor „Dziennika Poznańskiego”<sup>25</sup>.

Powyższy artykuł dostarcza wielu interesujących i niepublikowanych dotychczas wiadomości. Choć rozpoczyna się od błędnej informacji o planowanym odczycie w Krakowie, to można ten błąd zaklasyfikować jako pomyłkę ręki redaktora – przypadkowe zamienienie kolejności odczytów w Krakowie i w Poznaniu (wtedy też zgadzałby się ich temat). Niewątpliwą wartością relacji poznańskiej gazety jest przywołanie telefonicznej rozmowy Przybyszewskiego z prezesem poczty Kaźmierskim, a także wprowadzenie konkretnych informacji o chronologii wydarzeń oraz pilnym wezwaniu lekarza z Inowrocławia. Osoba pisząca ten artykuł była bodaj pierwszą, która przekroczyła krąg faktów już znanych, bo rozsyłanych przez agencje telegraficzne i zasięgnęła wiadomości u innego źródła, najprawdopodobniej od kogoś z Poznania<sup>26</sup>, stąd odmienność publikowanych wieści.

„Słowo Pomorskie” powieliło jedynie informacje rozsyłane przez Agencję Telegraficzną:

**Wielki pisarz zmarł nagle na udar serca.**

Warszawa, 24.11. (tel. wł.)

Nadeszła do Warszawy wiadomość, że wczoraj o godz. 11-ej przed poł., zmarł nagle na udar sercowy znakomity pisarz polski Stanisław Przybyszewski. Przybyszewski bawił w gościnie w Jaronkach u pp. Znanięckich pod Inowrocławiem, gdzie przygotowywał cykl swoich odczytów o Janie Kasprowiczu. Zwłoki znakomitego pisarza spoczną w Górze pod Inowrocławiem<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> „Nowy Kurjer” 1927, nr 271, 25 XI, s. 1.

Tego samego dnia tekst o identycznej treści informacyjnej, lecz zredagowany w trochę inny sposób ukazał się w „Łódzkich Echoch Wieczornych”, nr 267, 25 XI, s. 6.

<sup>26</sup> Możliwym wydaje się rozmowa z Kaźmierskim lub kimś z jego kręgu.

<sup>27</sup> „Słowo Pomorskie” 1927, nr 271, 25 XI, s. 1.

Kolejną gazetą, która napisała tego dnia o interesującym nas wydarzeniu, był „Dziennik Bydgoski”. Pierwsza część umieszczonego w nim artykułu ma swoje źródło w szeroko rozpowszechnionym telegramie, tym samym, który został przedrukowany przez „Nowy Kurjer” 24 listopada. Druga część przynosi natomiast zupełnie nowy sposób pisania o odejściu Przybyszewskiego:

**Inowrocław 25.11. (Telegr. własny),**

*Dzisiaj w południe zmarł nagle w majątku Jaronty, pow. inowrocławski, goszczący u państwa Znanięckich, znakomity pisarz polski Stanisław Przybyszewski*

Przybyszewski jeszcze w ubiegłym tygodniu ciężko chory, skutkiem czego wezwano z Poznania dr. Polczyńskiego. Lekarz stwierdził sklerozę naczyń sercowych i gruźlicę. Wczoraj zamierzał Przybyszewski wybrać się do Poznania, ale p. Znanięcki nie chciał go puścić samego i ofiarował się towarzyszyć w podróży. W chwili gdy samochód zajechał przed dom, poeta zaczął się żegnać z żoną i w tym momencie zachwiał się i na rękach Jadwigi Przybyszewski wyzionął ducha. Modły u zwłok odprawił ks. dziekan Kubski z Inowrocławia. Terminu pogrzebu nie ustalono jeszcze. Ciało legnie na wieczny spoczynek w Górze pod Inowrocławiem w parafii Łojewo na Kujawach. Charakterystyczne jest, że Przybyszewski oświadczył dr. Polczyńskiemu, który nakazywał spokój i leczenie się: „Nie mam środków, aby podjąć kurację muszę pracować na kawałek chleba...”<sup>28</sup>.

Po raz pierwszy zgon Przybyszewskiego przedstawiony jest w tak sentymentalny sposób. W naszej antologii tekstów prasowych o śmierci autora *Złotego runa* nie było wcześniej wątku o przedśmiertnym oczekiwaniu na samochód oraz skonaniu w objęciach żony. Ten element historii wyłonił się dopiero 25 listopada, co nie przeszkodziło mu silnie wpłynąć na późniejsze „rekonstrukcje” wydarzeń. To właśnie ta relacja odcisnęła swoje piętno na tworzonych po wielu latach biografiach Przybyszewskiego, autorstwa Stanisława Helsztyńskiego oraz Henryka Rogackiego.

„Ilustrowany Kurier Codzienny”, tak jak wiele innych gazet, opublikował niepozabawiony błędów artykuł na podstawie wiadomości podawanej przez P.A.T:

Poznań. (PAT) We środę o godzinie 11-ej przed południem zmarł nagle na udar serca Stanisław Przybyszewski w 60 roku życia.

Śmierć zaskoczyła ś. p. St. Przybyszewskiego w Jaronkach pod Inowrocławiem, w majątku państwa Naniewskich, gdzie znakomity pisarz bawił od kilku dni, kończąc przygotowania do swoich odczytów o Janie Kasprowiczu, które miał wygłosić w najbliższych dniach w Krakowie, a następnie w Poznaniu<sup>29</sup>.

Komunikat Polskiej Agencji Telegraficznej uzupełnia druga publikacja, sygnowana „B1”. Teksty są od siebie oddzielone zdjęciem pisarza. Co ciekawe, przedstawia ona zupełnie różną wersję historii śmierci Przybyszewskiego. „Ilustrowany Kurier Codzienny” przedstawia iście schizofreniczny stan rzeczy. W ramach jednego tekstu istnieją dwie wersje zdarzeń – w jednej

<sup>28</sup> „Dziennik Bydgoski” 1927, nr 271, 25 XI, s. 1.

<sup>29</sup> „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1927, nr 325, 25 XI, s. 8.

pisarz przebywa u Naniewskich, w drugiej u Zanieckich (żadna z podanych wersji nazwiska nie jest prawidłowa). Umiera zarazem o 11:00 przed południem i o 16:40:

(Bł) Jak grom z jasnego nieba uderzyła w całą Polskę wiadomość o śmierci Stanisława Przybyszewskiego.

Przed kilku jeszcze dniami, cieszył się najlepszym zdrowiem i zamierzał wygłosić szereg odczytów o Janie Kasproviczu w Wielkopolsce i w Krakowie. Z Warszawy wyjechał przeziębiony, w Poznaniu rozwinął się bronchit, a wczoraj o godz. 16:40 atak sercowy położył kres Jego pracowitemu życiu w majątku pp. Zanieckich pod Inowrocławiem<sup>30</sup>.

W „Gazecie Gdańskiej” opublikowano dużą klepsydrę informującą o okolicznościach nagłej śmierci, a także dosyć rozbudowany biogram Przybyszewskiego. Zamieszczone tam sprawozdanie z ostatnich chwil artysty stanowi najpełniejszą prasową narrację o jego śmierci (niestety, najpełniejsza nie oznacza w tym przypadku najrzetelniejszej). Ostatnie chwile przedstawione zostały w rozbudowanej opowieści. Pojawia się w niej wykorzystany na przykład w artykule „Dziennika Bydgoskiego” motyw przygotowań do podróży i oczekiwania na samochód. W identyczny sposób został również w obu gazetach opisany sam moment śmierci – w ramionach żony Jadwigi:

Inowrocław, 23. 11. (Telegr. własny). Dzisiaj w południe zmarł nagle w majątku Jaronty, pow. inowrocławskie, goszczący u państwa Znanieckich, znakomity pisarz polski Stanisław Przybyszewski. Przybyszewski był jeszcze w ubiegłym tygodniu ciężko chory, skutkiem czego wezwano z Poznania dr. Polczyńskiego. Lekarz stwierdził sklerozę naczyń sercowych i gruźlicę. Wczoraj zamierzał Przybyszewski wybrać się do Poznania, ale p. Znaniecki nie chciał go puścić samego i ofiarował się towarzyszyć w podróży. W chwili gdy samochód zjechał przed dom, poeta zaczął się żegnać z żoną i w tym momencie zachwiał się i na rękach Jadwigi Przybyszewskiej wyzionął ducha. Modły u zwłok odprawił ks. dziekan Kubski z Inowrocławia. Terminu pogrzebu nie ustalono jeszcze. Ciało legnie na wieczny odpoczynek w Górze pod Inowrocławiem w parafii Łojewo na Kujawach. Charakterystycznym jest, że Przybyszewski oświadczył dr. Polczyńskiego, który nakazywał spokój i leczenie się: „Niemam środków, aby podjąć kurację muszę pracować na kawałek chleba...”<sup>31</sup>.

262

## 26 listopada

Tego dnia w prasie pojawiały się informacje na temat zaplanowanego na 28 listopada pogrzebu, a także przedruki depesz kondolencyjnych skierowanych do rodziny zmarłego. Brak natomiast wieści traktujących o śmierci Przybyszewskiego jako zdarzeniu.

<sup>30</sup> Tamże.

<sup>31</sup> „Gazeta Gdańska – Echo Gdańskie” 1927, nr 270, 25 XI, s. 2.



## 27 listopada

Od śmierci Przybyszewskiego minęły cztery dni, co nie znaczy, że prasa przestała się tym zdarzeniem interesować. Lwowskie „Słowo Polskie” zamieściło tekst właściwie tożsamy z artykułem opublikowanym przez „Gazetę Gdańską. Echo Gdańskie” dwa dni wcześniej<sup>32</sup>:

Warszawa. 24 listopada (AW.)

Stanisław Przybyszewski cierpiący na wadę serca, pozostawał w łóżku od dłuższego czasu. U łóżka chorego pisarza czuwała jego małżonka Jadwiga. W ubiegłym tygodniu wskutek pogorszenia się stanu zdrowia, wezwano do chorego dra Polczyńskiego z Poznania, który stwierdził, że choroba poczyniła niebezpieczne postępy. Aby nie nużyć serca, poeta przesiadywał długie godziny w fotelu i przygotowywał się do odczytów o Janie Kasprowiczu, które miał wygłosić w Poznaniu i Krakowie. Onegdaj oświadczył stanowczo, że wyjedzie 23 bm. do Poznania w tej sprawie. Wczoraj Przybyszewski wstał z łóżka, wcześniej rano. Czuł się doskonale. Śniadanie zjadł z apetytem i zaczął przygotowywać się do drogi, którą miał odbyć samochodem, wraz z p. Znaniemkim. Ubrany już w futro, przed samym odjazdem poeta usiadł jeszcze w fotelu. W momencie, gdy wstał, by pożegnać się z żoną, pobrał, zachwiał się; na rękach żony wyzionął ducha. Nie zdążył powiedzieć ani słowa. U zwłok poety odprawił modły ks. dziekan Hubski z Inowrocławia<sup>33</sup>.

Sygnatura „AW.” wskazuje, że źródłem tekstu były wiadomości podawane przez agencję informacyjną rywalizującą z PAT – Agencję Wschodnią<sup>34</sup>. Oznacza to, że wszystkie „sentymtalne” artykuły o śmierci /Przybyszewskiego, opisujące scenę oczekiwania na samochód mający zawieźć pisarza do Poznania oraz późniejszą śmierć w ramionach żony najprawdopodobniej bazują na wieściach rozsyłanych przez Agencję Wschodnią 24 listopada<sup>35</sup>.

Na tym kończy się przegląd prasowych doniesień. Z przedstawionych artykułów można wywnioskować, że większość periodyków bezrefleksyjnie wykorzystywała wiadomości nadsyłane przez agencje informacyjne (Polską Agencję Telegraficzną, Agencję Wschodnią). W wielu doniesieniach pojawiają się nigdy niesprostowane nieścisłości i błędy; najczęściej mylono się w pisowni nazwiska Znaniemkich oraz w nazwie miejsca śmierci Przybyszewskiego. Dziennikarze nie przykładali wagi do szczegółów związanych ze zgonem pisarza. Artykuły z okresu 23–27 listopada 1927 r. nie są świadectwem dziennikarskiej determinacji w zdobywaniu wiadomości o Przybyszewskim i informowaniu o tym czytelników. Redaktorzy zadowalali się pobieżnymi informacjami dostarczonymi przez korespondentów lub agencje.

<sup>32</sup> Por. s. 17.

<sup>33</sup> „Słowo Polskie” 1927, nr 334, 27 XI, s. 2.

<sup>34</sup> Por. A. Paczkowski, dz. cyt.

<sup>35</sup> Oprócz „Słowa Polskiego” także „Gazeta Gdańska”, „Dziennik Bydgoski”.

## Obieg informacji

Dwa najważniejsze i najszerzej rozpowszechnione fakty na temat śmierci Stanisława Przybyszewskiego zostały podane przez agencje prasowe – Polską Agencję Telegraficzną oraz Agencję Wschodnią.

W latach 20. agencje prasowe były przedsiębiorstwami, które zdecydowanie zdominowały sektor informacyjny. Ich działania decydowały o tym, które informacje były istotne i powinny znaleźć się w doniesieniach prasowych, a które mogły zostać pominięte. Ówczesne tytuły prasowe niemal całkowicie zdawały się na materiały rozpowszechniane (i promowane) przez agencje, ponieważ nawet najbogatsze z nich nie miały możliwości zorganizowania rozbudowanej siatki informatorów. Należy przy tym pamiętać, że zdecydowana większość czasopism była niskonakładowa i słabo dofinansowana<sup>36</sup>.

Najmocniejszą pozycję na rynku informacyjnym miała Polska Agencja Telegraficzna i to od niej pochodziła najczęściej przedrukowywana wiadomość o śmierci pisarza. W agencji zatrudnionych było wielu informatorów na terenie całego kraju oraz poza jego granicami. Redakcja w Warszawie zbierała nadsyłane przez nich informacje, selekcjonowała i przygotowywała karty informacyjne dla prasy krajowej korzystającej z usług agencji. Redakcja ogólnopolityczna, która to najprawdopodobniej po południu 23 listopada poinformowała prasę o śmierci Przybyszewskiego, pracowała prawie przez cały dzień, od godziny 7 rano do 2 w nocy<sup>37</sup>.

Do większości czasopism przygotowana przez agencję wiadomość dotarła wraz z materiałami przygotowanymi na 24 listopada. Spośród przeanalizowanych przeze mnie doniesień aż siedem można jednoznacznie zaklasyfikować jako pochodzące z PAT-u (nie wszystkie są podpisane, ale zestaw informacji i występujące w tekstach literówki są na tyle charakterystyczne, że można je łatwo rozpoznać jako PAT-owskie)<sup>38</sup>.

Wiadomość stworzona przez tę agencję jako godzinę zgonu podawała 11:00 przed południem. Miejsce śmierci określiła błędnie jako Jaronki, a jako przyczynę podała udar serca. Pisarz opisany został jako osoba nagle zmarła w sześćdziesiątym roku życia. Wiadomość PAT-u wspominała też o Znanięckich, planowanych odczytach w Krakowie i Poznaniu oraz o tym, że pogrzeb odbędzie się w Górze. Co charakterystyczne, informacja nie jest przedstawiona w formie rozbudowanej opowieści. Podane są wyłącznie podstawowe fakty oraz kilka szczegółów, których ustalenie nie było trudne. Czasopisma przedrukowujące dosyć bezosobową wiadomość

<sup>36</sup> Por. A. Paczkowski, dz. cyt.

<sup>37</sup> Por. A. Wilecki, *Agencje prasowe*, Warszawa 1936, s. 58–77.

<sup>38</sup> Por. „Kurier Poranny” 1927, nr 326, 24 XI, s. 3.; „Kurier Warszawski” 1927, nr 323, 24 XI, s. 1.; „Kurier Wileński” 1927, nr 269 (1018), 24 XI, s. 1.; „Nowa Reforma” 1927, nr 271, 24 XI, s. 3.; „Słowo Pomorskie” 1927, nr 271, 25 XI, s. 2.; „Ilustrowany Kurier Codzienny”, nr 325, 25 XI, s. 8.

podaną przez przedsiębiorstwo informacyjne często uzupełniały ją konwencjonalnymi słowami współczucia lub krótkim biogramem, który miał pomóc w umieszczeniu Przybyszewskiego w kontekście historii literatury.

Drugą agencją informacyjną, której wiadomości odegrały znaczną rolę w kształtowaniu się obrazu śmierci pisarza, była Agencja Wschodnia, jedna z największych agencji ogólnoinformacyjnych. Na Agencję Wschodnią jako źródło informacji powoływał się autor tekstu z lwowskiego „Słowa Polskiego”. Treść tego artykułu pozwala ustalić, że to od AW pochodzi alternatywna wobec PAT-owskiej, bardziej narracyjna i atrakcyjna dla czytelnika informacja o ostatnich chwilach Przybyszewskiego. W ustalonej przez tę agencję wersji wydarzeń pojawia się wątek przedśmiertnego oczekiwania na podróż oraz śmierć w ramionach żony<sup>39</sup>. Relacja Agencji Wschodniej silnie się utrwaliła w tekstach o Przybyszewskim, stała się również podstawą tekstów na temat jego śmierci spisanych przez ludzi opracowujących jego biografię – Helsztyńskiego i Rogackiego.

Gazety, które nie przepisały komunikatów podanych przez PAT i AW, musiały dowiedzieć się szczegółów na własną rękę. Mogły dostać telefon lub telegram od jednego ze swoich pracowników, dowiedzieć się czegoś od „środowiska dziennikarskiego”, które zazwyczaj doskonale się znało, albo telefonicznie skontaktować się z osobami wspomnianymi wcześniej jako potencjalni świadkowie. Spośród tekstów powstałych niezależnie od agencji informacyjnych najważniejsza wydaje się relacja opublikowana przez „Nowy Kurier” 25 listopada<sup>40</sup>. Jest ona całkowicie odrębna od pozostałych artykułów, a część informacji, które zawiera, nie pojawiła się później nigdzie indziej. Relacja dziennikarza „Nowego Kuriera” wspomina rozmowę Przybyszewskiego z dyrektorem poczty – Władysławem Kaźmierskim, a także osłabnięcie pisarza o godzinie 12:30. Wydaje się, że poznańska gazeta zasięgnęła bezpośrednich wiadomości u świadków wydarzeń w Inowrocławiu lub Poznaniu.

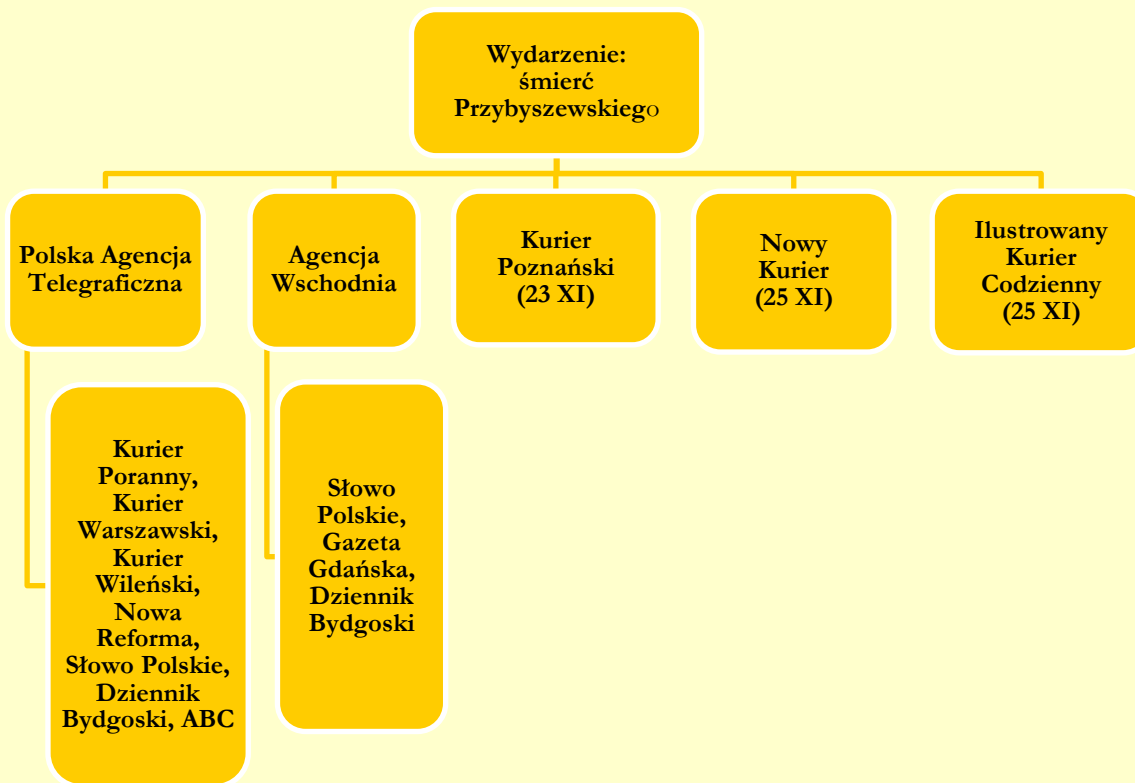
Kolejnym odrębnym źródłem wieści na temat zgonu jest podpisany sygnaturą „BI” komunikat podany przez „Ilustrowany Kurier Codzienny”, który przekazuje, że autor *Złotego runa* ostatnimi czasy chorował na bronchit, a śmierć nastąpiła o godzinie 16:40.

Ostatnim źródłem przynoszącym odmienne informacje o Przybyszewskim jest redakcja, która wiadomość o jego śmierci podała jako pierwsza, jeszcze po południu 23 listopada. Dziennikarz „Kuriera Poznańskiego”, który sporządził krótką notatkę na ten temat, opisał, że jej źródłem była informacja telefoniczna przekazana z Inowrocławia.

<sup>39</sup> Por. „Gazeta Gdańska – Echo Gdańskie” 1927, nr 270, 25 XI, s. 2.; „Słowo Polskie” 1927, nr 334, 27 XI, s. 3.; „Dziennik Bydgoski” 1927, nr 271, 25 XI, s. 1.

<sup>40</sup> „Nowy Kurier”, nr 271, 25 XI, s. 1.

Sposób rozprzestrzeniania się podstawowych informacji można zobrazować za pomocą prostego, graficznego schematu:



Oprócz wymienionych można jeszcze wyróżnić pomniejsze źródła (np. „Nowy Kurier” z 24 listopada), ale nie przynoszą one wartościowego materiału do analizy, przekazując jedynie zdawkowe wiadomości, takie jak „Dzisiaj w południe zmarł nagle” i najprawdopodobniej opierają się na jednej z omówionych powyżej relacji.

Podsumowując, można stwierdzić, że po śmierci Przybyszewskiego całość relacji prasowych na temat jego śmierci zamyka się w pięciu, często przepisywanych i kontaminowanych informacjach bazowych.

### Akt zgonu

Niejasności dotyczących okoliczności śmierci Przybyszewskiego nie rozwiewa niepublikowany do tej pory akt zgonu<sup>41</sup>. Urzędowy dokument urzędowo składa się z jednej kartki. Jest to drukowany szablon wypełniony informacjami dotyczącymi Przybyszewskiego. Oto on<sup>42</sup>:

<sup>41</sup>Akt zgonu przechowywany jest w Urzędzie Stanu Cywilnego gminy Inowrocław..

<sup>42</sup> Za pomocą kursywy zaznaczone są fragmenty odręcznie uzupełnione przez urzędnika, natomiast krój normalny oddaje druk.

C.

Nr. 21

Turzany, dnia 13 grudnia 1927.

Przed niżej podpisanym urzędnikiem stanu cywilnego stawil się dziś co do osobistości – znany,

\_\_\_\_\_

legitymując się, \_\_\_\_\_

*Przedstawiciel ziemski p. Józef*

*Zaniecki* \_\_\_\_\_

zamieszkały w *Jarontach* \_\_\_\_\_

i zeznał, że *Stanisław Przybyszewski*

*literat* \_\_\_\_\_

w wieku *59 lat katolickiego* wyznania,

zamieszkały w *Warszawie w zamku*

urodzony w *Łojewie powiat Inowrocław*

*rodzice zmarłego nie żyją*

umarł w *Jarontach*

dnia *dwudziestego trzeciego listopada*

roku *tysiąc dziewięćset dwudziestego siódmego przed południem*

o godzinie *jedenastej i w pół*

Odczytano, przyjęto i *podpisano*

*Józ. Znaniecki*

Urzędnik stanu cywilnego

*Głowacki*

Akt zgonu spisano w Urzędzie Stanu Cywilnego w Turzanach, jednostce administracyjnej, pod którą podlegały Jaronty, miejsce zgonu artysty. Dokument jest datowany na 13 grudnia 1927 roku, czyli aż dwadzieścia dni po śmierci Przybyszewskiego. Tak długi czas pomiędzy zejściem a wypełnieniem dokumentu negatywnie wpływa na dokładność i szczegółowość zawartych w nim informacji. Mimo to pozwala on doszukać się kilku zaskakujących szczegółów. Osobą, która dopełniła formalnych obowiązków i potwierdziła przed urzędem zgon Stanisława Przybyszewskiego, był Józef Znaniecki. Nie zrobił tego nikt z bliższej rodziny pisarza (żona albo

brat), ponieważ przebywali daleko od Inowrocławia. W dokumencie dosyć niefrasobliwie zapisane zostało ostatnie miejsce zamieszkania autora *Moich współczesnych*. Urzędnik musiał coś wpisać, a – jak wiadomo – ubogi w ostatnich latach życia pisarz nie miał stałego miejsca zamieszkania. Pracownik urzędu zdecydował się więc wpisać ostatnie miejsce zamieszkania Przybyszewskiego przed przyjazdem do Jaront. Było to mieszkanie w warszawskim Pałacu Pod Blachą. Zapewne nie znał dokładnego adresu ani lokalizacji, zapisał więc po prostu „zamieszkały w Warszawie w zamku”. Innym, zwracającym uwagę elementem dokumentu jest sposób, w jaki urzędnik zapisał nazwisko Józefa Znanickiego. Pierwotnie zostało ono napisane w formie „Józef Zaniecki”, a następnie, być może po zwróceniu uwagi przez samego nosiciela nazwiska, zmienione na formę Znanicki poprzez dopisanie niewielkiej litery „n”.

Ostatnią i najważniejszą informacją zawartą w akcie zgonu jest adnotacja dotycząca czasu śmierci Przybyszewskiego. Znanicki podał w urzędzie, że stało się to o godzinie 11:30 i w obliczu jego „zeznania” należy tę porę uznać za pewny czas zgonu.

### **(Re)konstrukcje śmierci Przybyszewskiego. Jak mogło być?**

268

Choć oczywiście odtworzenie rzeczywistego przebiegu wydarzeń z 23 listopada 1927 roku jest niemożliwe, to porównanie wszystkich dostępnych relacji oraz ich negatywna selekcja pozwala na ustalenie niektórych pewników oraz sformułowanie bardzo prawdopodobnych hipotez na temat ostatnich chwil Przybyszewskiego. Możemy do nich zaliczyć to, że artysta ostatecznie zdecydował się pojechać do Poznania na odczyt, dlatego od rana przygotowywał się do podróży. Być może rzeczywiście czas oczekiwania skracał sobie spacerowaniem po domu. Swój przyjazd do stolicy Wielkopolski potwierdził w rozmowie telefonicznej z dyrektorem poczty poznańskiej – Kaźmierskim, do którego dzwonił około godziny 11:00. W czasie pomiędzy tym telefonem a godziną 11:30 nastąpił atak choroby – pęknięcie tętniaka, które prawdopodobnie w ciągu kilku minut stało się przyczyną zgonu. Taką godzinę śmierci urzędnikowi podaje jeden ze świadków, Józef Znanicki. Wszystko wskazuje, że pisarz nagle poczuł bardzo silne osłabienie oraz rozległy ból w klatce piersiowej. Zapewne utracił również przytomność. Umierającego Przybyszewskiego w jednym z pokojów (być może faktycznie siedzącego w gabinecie na fotelu) znalazła pokojowa. Chorego przeniesiono do łóżka i wezwano z Inowrocławia doktora Tomasza Graczykowskiego. Przybyły około 11:30 lekarz nie mógł zrobić nic więcej poza stwierdzeniem zgonu spowodowanego aneurysmem serca, czyli schorzeniem nazywanym współcześnie tętniakiem.

**Dodatek. *Nihil nisi bene de mortuis***

W kieszeni garnituru zmarłego znaleziono następujący list urzędowy:

Zarząd Zamku i Łazienek  
Królewskich  
Zamek – Telefon nr. 241-25  
Nr. 569/Z. K.  
Warszawa, dn. 4 listopada 1927 r.  
*Pilne!*

do Pana  
*Przybyszewskiego Stanisława*  
*w miejscu*

Stosownie do polecenia Oddziału Gospodarczego Kancelarii Cywilnej Prezydenta Rzeczypospolitej nr. 18580/2808/C.G./27 z dn. 2. XI. b. r., Zarząd Zamku i Łazienek Królewskich prosi o wpłacenie w terminie najpóźniej do dn. 10 b. m. zaległych należności za lokal i świadczenia w sumie złotych 264.21 – wyraźnie złotych dwieście sześćdziesiąt cztery gr. 21

*W przeciwnym zaś razie zostanie Panu przerwany prąd elektryczny i wydawanie opału*

Zarządzający

(podpis nieczytelny)<sup>43</sup>

269

Pozornie mało istotna notka świadcząca o kłopotach finansowych artysty u kresu życia nagle nabiera znaczenia w obliczu śmierci. List dokumentuje zmianę postrzegania Przybyszewskiego przez społeczeństwo, jaka nastąpiła w momencie zgonu. Śmierć całkowicie przeobraziła społeczny stosunek do pisarza. Jeszcze 4 listopada 1927 roku urzędnicy pracujący w kancelarii prezydenta potraktowali Przybyszewskiego jako osobę, która nie zasługuje na specjalne postępowanie – za zaległe komorne groziło mu odcięcie prądu. Ani okazały dorobek artystyczny, ani dawna chwała nie mogły uratować go przed nędzą. Nie był to odosobniony przypadek „szorstkiego” potraktowania autora *Moi współczesnych* przez społeczeństwo. Tego samego roku w finale konkursu literackiego zorganizowanego przez władze Poznania, gdzie stawką była kwota niebagatelna dla zmagającego się z problemami finansowymi pisarza – 10 tysięcy złotych, Przybyszewski przegrał z... Romanem Dmowskim.

Jak widać, niewiele osób przejmowało się losem starego, zdziwaczalego literata. Dopiero śmierć ponownie uczyniła Przybyszewskiego „wielką” postacią. Cały kraj przypominał sobie o artyście nazywanym kilkanaście lat temu „genialnym Polakiem”, prasę wypełniły teksty o odejściu wielkiego artysty, a przedstawiciele rządu, którzy trzy tygodnie wcześniej domagali się zwrotu dwustu sześćdziesięciu złotych, teraz ochoczo zaoferowali sfinansowanie pogrzebu

---

<sup>43</sup> H. Rogacki, *Żywot Przybyszewskiego*, Warszawa 1987, s. 375.

zaplanowanego na kilka tysięcy gości. Natomiast władze miejskie w Poznaniu poczęły organizować akademię dla uczczenia zasług literackich autora *Synagogi Szatana*. Tylko śmierć mogła odmienić gorzki los poety i przywrócić Przybyszewskiemu dawną chwałę.

## SUMMARY

The subject of the work is the death of Stanisław Przybyszewski. The writer's legend, which is commonly known, contrasts with his image created during the funeral customs after his death. The author has analyzed all the important press reports about Przybyszewski's death and compares them with other documents and findings of the biographers.

## KEYWORDS

Stanisław Przybyszewski, death, funeral culture

270

## BIBLIOGRAPHY

- Ariès P., *Człowiek i śmierć*, Warszawa 1992.
- Bąbiak G., *Funeralia narodowe. Pogrzeby patriotyczne Polaków w czasach niewoli*, Warszawa 2016.
- Bowker J., *Sens śmierci*, przeł. J. Łoziński, Warszawa 1996.
- Boy-Żeleński T., *Ludzie żywi*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/boy-ludzie-zywi/>.
- Dąbrowski R., *Kasprowicz, Przybyszewski oraz ONA... Jadwinia*, Łódź 2015.
- Di Nola A., *Tryumf śmierci: antropologia żałoby*, Kraków 2006.
- Dynak J., *Przybyszewski: dzieje legendy i autolegendy*, Wrocław 1994.
- Geszwind J., *Kłamstwo Przybyszewskiego i kłamstwa o Przybyszewskim*, Lwów 1928.
- Graczyk E., *Ćma. O Stanisławie Przybyszewskiej*, Warszawa 1994.
- Grajek M., *Mesjanizm Przybyszewskiego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2015, t. XXXIII.
- Hanus A., *Wspomnienie pośmiertne – gatunek o wielu obliczach? Spojrzenie z perspektywy badań germanistycznych*, „Słowo. Studia Językoznawcze” 2015, nr 6.
- Helsztyński S., *Bibliografia pism Stanisława Przybyszewskiego: w 100 rocznicę urodzin 1868 – 7.V – 1968*, Warszawa 1968.



- Helsztyński S., *Meteory Młodej Polski*, Kraków 1969.
- Helsztyński S., *Przybyszewski*, Kraków 1966.
- Helsztyński S., *Przybyszewski. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1973.S
- Helsztyński S., *Śmierć Przybyszewskiego*, „Przegląd Współczesny” 1939, nr 5.
- Kantorowicz E., *Dwa ciała króla: studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, przeł. M. Michalski, A. Krawiec, Warszawa 2007.
- Kasprowicz-Jarocka A., *Córki mówią...*, Warszawa 1966.
- Kolbuszewski J., *Wiersze z cmentarza. O współczesnej epigrafice wierszowanej*, Wrocław 1955.
- Kolbuszewski S., *Stanisław Przybyszewski: piewca Kujaw*, Bydgoszcz 1933.
- Kolińska K., *Córka smutnego Szatana*, Warszawa 1993.
- Kolińska K., *Stachu: jego kobiety, jego dzieci*, Katowice 1984.
- Kossak E., *Dagny Przybyszewska. Zbłąkana gwiazda*, Warszawa 1975.
- Kostewicz K., *Prawda i nieprawda w relacjach o śmierci Mickiewicza*, „Blok-Notes Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza” 1975.
- Linkner T., *Publicystyka Stanisława Przybyszewskiego w Wolnym Mieście Gdańsku*, Gdańsk 2015.
- Makowiecki A., *Trzy legendy literackie – Przybyszewski, Witkacy, Gątczyński*, Warszawa 1980.
- Matuszek G., „*Der geniale Pole*”: Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim, Kraków 1996.
- Namysł J., *Hold pamięci Przybyszewskiego* (Przemówienie na Uroczystej Akademii w Inowrocławiu)
- Paczkowski A., *Prasa codzienna Warszawy w latach 1918–1939*, Warszawa 1983.
- Paczkowski A., *Prasa polska w latach 1918–1939*, Warszawa 1980.
- Pałucki J., *Kronika pogrzebowa S. Przybyszewskiego*, [w:] *Stanisław. Przybyszewski. Księga pamiątkowa 26.09.1931*, red. S. Papée, Poznań 1932.
- Pluta A., *Wokół śmierci Henryka Sienkiewicza: obraz pisarza w mowach funeralnych i poezji okolicznościowej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2013, t. 13.
- Przybyszewski S., *Kobiety winny moją trumnę ponieść na snych barkach do grobu: odczyty, przemówienia, orędzia, odezwy*, red. J. Sikorska, Inowrocław 2006.
- Przybyszewski S., *Listy*, t. 3, zebrał, życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył Stanisław Helsztyński, Wrocław 1954.
- Przybyszewski S., *Moi współcześni*, Warszawa 1926.
- Przybyszewski S., *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Warszawa 2006.
- Przybyszewski: re-wizje i filiacje*, red. G. Matuszek, Kraków 2015.
- Rogacki H., *Żywoć Przybyszewskiego*, Warszawa 1987.
- Rosiek S., *Mickiewicz (po śmierci). Studia i szkice nekrograficzne*, Gdańsk 2013.
- Rosiek S., *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, Gdańsk 1997.

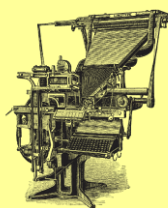
- Stanisław. Przybyszewski. Księga pamiątkowa 26.09.1931*, red. S. Papée, Poznań 1932.
- Stanisław Przybyszewski. Materiały konferencji naukowej: Warszawa 25–26 listopad 1977 r. W 50-lecie zgonu pisarza. Studia*, red. H. Filipowska, Wrocław 1982.
- Thomas L.V., *Trup: od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Łódź 1991.
- Vovelle M., *Śmierć w cywilizacji Zachodu od roku 1300 po współczesność*, przeł. T. Swoboda i in., Gdańsk 2004.
- Weiss T., *Cyganeria Młodej Polski*, Kraków 1970.
- Wilecki A., *Agencje prasowe*, Warszawa 1936.
- Wymiary śmierci*, red. S. Rosiek, Gdańsk 2010.

## Czasopisma

- „ABC” 1927, nr 325, 24 XI.
- „Czas” 1927, nr 271, 25 XI.
- „Dziennik Bydgoski” 1927, nr 271, 25 XI.
- „Dziennik Poznański” 1926, nr 263, 14 XI.
- „Dziennik Poznański” 1927, nr 270, 24 XI.
- „Dziennik Poznański” 1927, nr 276, 1 XII.
- „Dziennik Poznański” 1931, nr 224, 29 IX.
- „Dziennik Poznański” 1931, nr 87, 16 IV.
- „Gazeta Gdańska – Echo Gdańskie” 1927, nr 270, 25 XI.
- „Gazeta Gdańska – Echo Gdańskie” 1927, nr 274, 30 XI.
- „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1927, nr 325, 25 XI.
- „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1927, nr 326, 26 XI.
- „Kurier Poranny” 1927, nr 326, 24 XI.
- „Kurier Poznański” 1927, nr 536, 23 XI.
- „Kurier Poznański” 1927, nr 545, 29 XI.
- „Kurier Warszawski” 1927, nr 323, 24 XI.
- „Kurier Wileński” 1927, nr 269 (1018), 24 XI.
- „Lech. Gazeta Gnieźnieńska” 1927, nr 277, 2 XII.
- „Łódzkie Echa Wieczorne”, nr 267, 25 XI.
- „Nowa Reforma” 1927, nr 271, 24 XI.
- „Nowy Kurier” 1927, nr 270, 24 XI.
- „Nowy Kurier” 1927, nr 271, 25 XI.

- „Nowy Kurier” 1927, nr 274, 28 XI.  
„Nowy Kurier” 1927, nr 275, 30 XI.  
„Nowy Kurier” 1933, nr 148, 1 VII.  
„Przegląd Poranny” 1927, nr 276, 1 XII.  
„Robotnik” 1927, nr 323 (3163), 24 XI.  
„Chwila” 1927, nr 3118, 25 XI.  
„Rocznik Kasprowiczowski” IX, red. J. Sikorska, Inowrocław 2000.  
„Rocznik Kasprowiczowski” X, red. J. Sikorska, Inowrocław 2003.  
„Rocznik Kasprowiczowski” XI, red. J. Sikorska, Inowrocław 2006.  
„Rzeczpospolita” 1927, nr 329, 24 XI.  
„Słowo Polskie” 1927, nr 334, 27 XI.  
„Słowo Pomorskie” 1927, nr 271, 25 XI.  
„Wiadomości Literackie” 1928, nr 18 (226), 29 IV.

# JEDNAK



# KSIĄŻKI

2021 nr XII

"PRĘDKOŚCI"

## NOTY O AUTORACH

MICHAŁ BOLEK (1989) – absolwent filologii polskiej (licencjat 2015) i skandynawistyki (licencjat 2012, magisterium 2014); student studiów magisterskich na kierunku filologia polska na Uniwersytecie Gdańskim w latach 2019–2021; przewodniczący Koła Naukowego Teoretyków Literatury UG w roku akademickim 2020–2021; od roku akademickiego 2021–2022 doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się wokół najnowszej literatury polskiej w perspektywie badań postkolonialnych, zagadnień Europy Środkowej oraz komparatystycznych ujęć literatury polskiej i skandynawskiej. Zawodowo zajmuje się tłumaczeniami.

MICHAŁ CIERZNIAK – absolwent studiów magisterskich w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. W roku akademickim 2021–2022 aplikuje do Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych i Społecznych UG. Publikował m.in. w Kwartalniku Artystycznym „Bliza” oraz „Shakespeare Daily” – gazecie towarzyszącej Festiwalowi Szekspirowskiemu w Gdańsku. Stale współpracuje z „Dziennikiem Teatralnym” jako recenzent.

MACIEJ DAJNOWSKI – adiunkt w Katedrze Teorii Literatury i Krytyki Artystycznej IFP UG. Autor książek *Groteska w twórczości Stanisława Lema* (Gdańsk 2005) i *Pejzażyści Lem* (Gdańsk 2010) oraz kilkudziesięciu publikacji w czasopiśmie i książkach zbiorowych. Zainteresowania naukowe: poetyka prozy współczesnej, groteska, konwencje fantastyki, geopoetyka.

PATRYK DZIKIEWICZ – student II stopnia filologii polskiej na Uniwersytecie Gdańskim. Od roku 2019 członek Koła Naukowego Teoretyków Literatury UG. Autor artykułu *Problem bycia. Hermeneutyczne spojrzenie na pewien wiersz Juliana Kornhausera*, [w:] *Czy są jakieś pytania? Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, red. J. Pyzia, Kraków 2019. Zainteresowany pograniczami humanistyki i informatyki, posthumanizmem i filozofią języka.

HELENA HEJMAN – doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą psychosomatycznych metafor, toposów i kategorii filozoficznych w poezji polskiej XX wieku.

ALEKSANDRA ŁASIŃSKA (1997) – magistra filologii polskiej, absolwentka Uniwersytetu Gdańskiego. W roku akademickim 2021–2022 aplikuje do Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych i Społecznych UG. Zajmuje się polskim reportażem i obecnością w nim Innego. Współautorka książki *Nigdy nie przychodzą wszystkie. Wspomnienia mieszkańców i mieszkańek gminy Choczewo* (Choczewo 2020).

KONRAD NOGALSKI – absolwent studiów licencjackich i magisterskich filologii polskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego.

JOANNA ZOFIA PIECHOWIAK – urodzona w 1995 roku w Sopocie. Absolwentka Uniwersytetu Gdańskiego, magister filologii polskiej. Przewodnicząca Koła Naukowego Teoretyków Literatury w roku akademickim 2018–2019. Zainteresowania naukowe: literatura romantyczna, teoria literatury, filozofia.

ALEKSY POKŁĘKOWSKI – urodzony w Gdańsku w roku 1998. W roku 2020 ukończył filologię polską pierwszego stopnia na Uniwersytecie Gdańskim. Od 2020 roku student filologii polskiej drugiego stopnia w Instytucie Filologii Polskiej UG.

KAROL RAWSKI – absolwent filologii polskiej Uniwersytetu Gdańskiego; stypendysta Fundacji im. Stanisławy Fleszarowej-Muskat. Przewodniczący Koła Naukowego Teoretyków Literatury w roku akademickim 2019–2020. Od roku 2020 doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych i Społecznych UG. W kręgu jego zainteresowań naukowych znajdują się związki literatury z przestrzenią, studia miejskie oraz studia nad traumą.

MONIKA SIKORSKA – absolwentka Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego. Ukończyła filologię polską na specjalności krytyka artystyczno-literacka. Aktywna członkini Koła Naukowego Teoretyków Literatury UG. Redaktorka portalu Wirtualna Polska oraz nauczycielka prowadząca Pracowni Dziennikarsko-Literackiej w Pałacu Młodzieży w Gdańsku. Od roku akademickiego 2021–2022 doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego.

ALICJA SMARUJ – studentka II roku II stopnia filologii polskiej na Uniwersytecie Gdańskim, absolwentka studiów inżynierskich na kierunku informatyka na Politechnice Gdańskiej. W roku akademickim 2020–2021 Wiceprzewodnicząca Koła Naukowego Teoretyków Literatury UG. Autorka pracy licencjackiej *Stanisław Lem a model powieści kryminalnej. Interpretacja „Kataru”, „Śledztwa” oraz „Pamiętnika znalezionej w wannie”*. Publikowała w „Białostockich Studiach Literaturoznawczych”. Jej zainteresowania badawcze obejmują poezję i prozę XX i XXI wieku, a także pogranicza humanistyki i informatyki.

PAULINA SOKÓLSKA (ur. 1999) – studentka trzeciego roku filologii polskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego.

ALEKSANDRA STYBOR – studentka II roku II stopnia filologii polskiej na Uniwersytecie Gdańskim. Publikowała w „Białostockich Studiach Literaturoznawczych”. Do jej wciąż kształtujących się zainteresowań naukowych należą m.in. proza współczesna, *gender studies*, psychoanaliza oraz nurt chłopski w literaturze polskiej.

KATARZYNA WARSKA – urodzona w 1993 roku w Ilawie. Doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, redaktorka i korektorka. Członkini redakcji czasopisma „Schulz/Forum”. W latach 2015–2021 brała udział w realizacji projektu badawczego „Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza”. Laureatka Konkursu im. J.J. Lipskiego. Autorka monografii *Schulz w kanonie. Recepcja szkolna w latach 1945–2018* (Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2021).

ALEKSANDRA ZDANOWICZ – studentka II roku II stopnia filologii polskiej na Uniwersytecie Gdańskim. Publikowała w „Białostockich Studiach Literaturoznawczych”. Główny przedmiot jej aktualnych zainteresowań badawczych stanowią zagadnienia z zakresu geopoetyki, krytyki feministycznej i genderowej, semiotyki kultury oraz dyskursu tożsamościowego, szczególnie relacje między traumą a narracją oraz pamięcią i narracją. Za interesujące uważa także wszelkie analizy współczesnej tożsamości narodowej i lokalnej oraz kulturowe analizy przestrzeni.